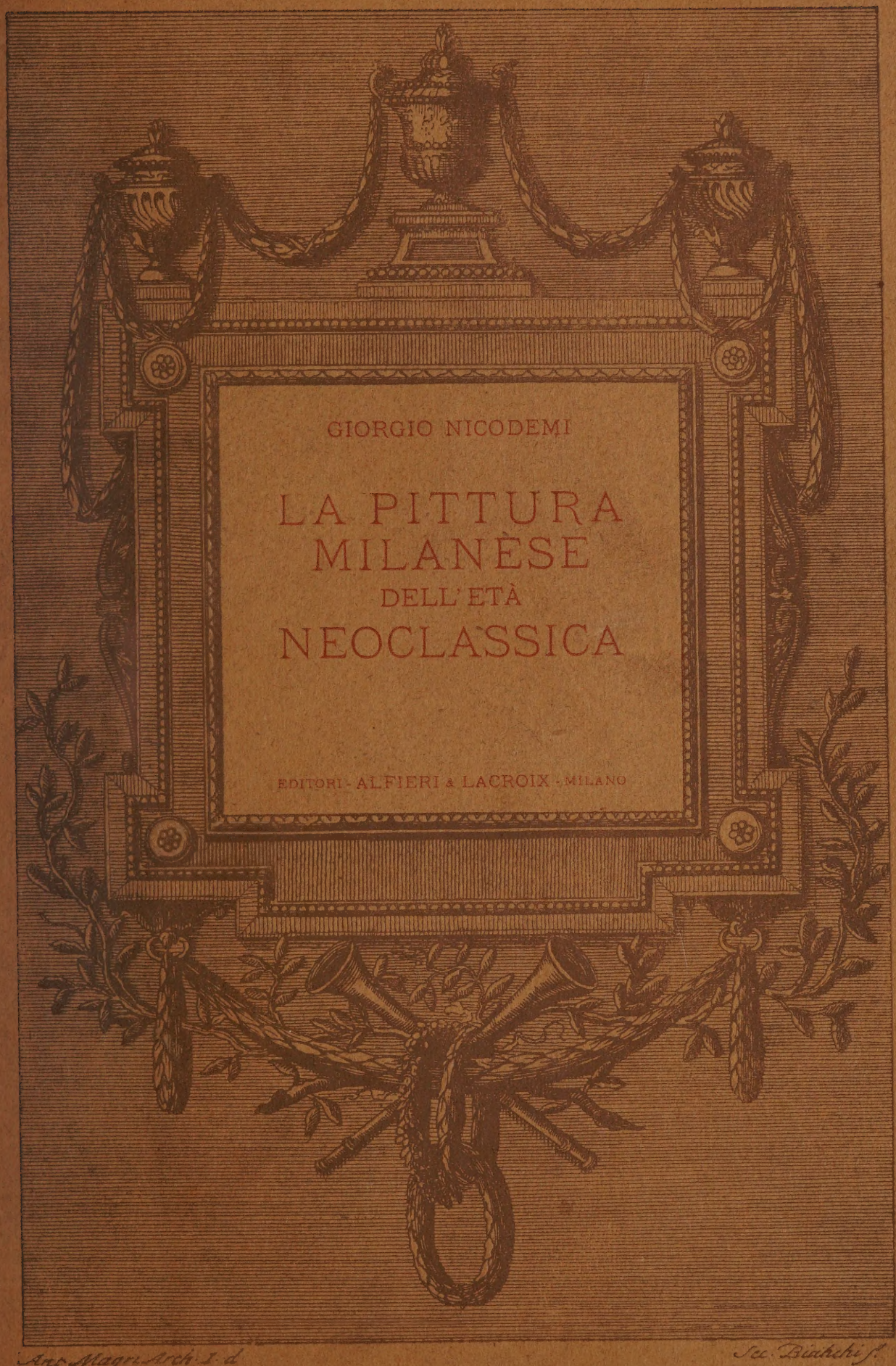


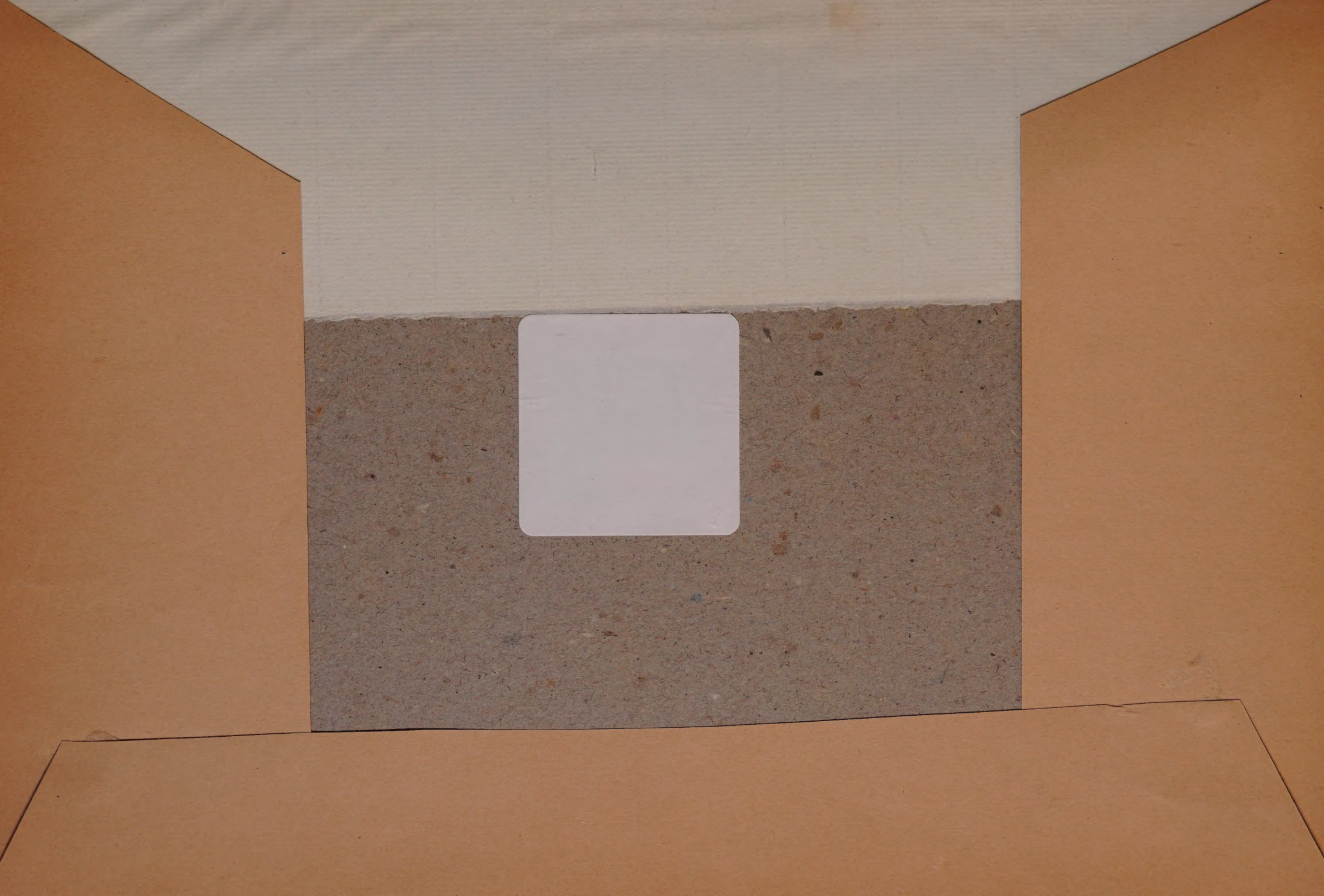
GIORGIO NICODEMI

LA PITTURA MILANESE DELL'ETÀ NEOCLASSICA

EDITORI - ALFIERI & LACROIX - MILANO

Ares Magri Arch. I. d.

Scc. Bianchi f.



LA PITTURA MILANESE DELL'ETÀ NEOCLASSICA

A. Appiani - Napoleone I. - Imperatore dei francesi - Re d'Italia.

(Galleria di S. A. I. R. Vittorio Napoleone).

3545

GIORGIO NICODEMI

LA PITTURA MILANESE DELL'ETÀ NEOCLASSICA

·1915·
ALFIERI & LACROIX
MILANO

PROPRIETÀ ARTISTICA E LETTERARIA
RISERVATA AGLI EDITORI

Stab. per le Arti Grafiche ALFIERI & LACROIX – Milano, via Mantegna, 6

A

FRANCESCO NOVATI E PAOLO D'ANCONA

CAPITOLO I.

Le origini del movimento neoclassico

La pittura milanese agli inizî del Settecento. — Gli artisti e gli influssi a cui principalmente soggiacquero. — G. B. Tiepolo e il movimento da lui promosso. — I motivi derivati dallo studio dell'antichità classica.

L'attività de' pittori, che operarono a Milano nel corso del secolo XVIII, e sui principî del XIX, rimane, se non per qualche speciale maestro, del tutto oscura e lontana dalla moderna indagine. Il sorgere quasi repentino della scuola romantica, ispirata a concetti del tutto opposti, il senso di una vacua e inespressiva grandiosità, resa sovente con una inutile freddezza statuaria, gli scarsi e troppo frettolosi studî, spesso ridotti a sentenze che involgono di disprezzo il Settecento, e confondono il neoclassicismo italiano con quello di Francia, parvero togliere ogni interesse alle manifestazioni pittoriche di questi periodi.

Pure l'utilità e l'interesse di uno studio che ricerchi, non solo la successione storica de' pittori e gli influssi che essi subirono, ma anche le ragioni artistiche che le diverse correnti informarono, sussistono e possono rendere accetta tutta l'età neoclassica, la quale seppe assurgere, non di rado, con originalità possente e vasta, a creazioni di alto senso estetico e di pura significazione.

Il neoclassicismo — culmine che tutto il secolo antecedente sembrò maturare e preparare — appare come la vera espressione di un periodo agitato e commosso, e sembrò a questo rispondere come perfetta maniera, che, nel renderne lo spirito, sapesse rinvenir tutte le profondità del simbolo e l'esatta riproduzione de' sentimenti e della vita d'allora.

***

Tra le forme dell'arte neoclassica, quelle pittoriche si manifestarono come le più perfette.

In esse si rivela un'opera lenta, minuta, innegabile, che, collegata con altre manifestazioni artistiche, venne svolgendosi per tutto il secolo XVIII, e, dapprima esitante, poi, sorretta da un fiorire vastissimo di teorie, più ferma, sbocciò in forme determinate e decise.

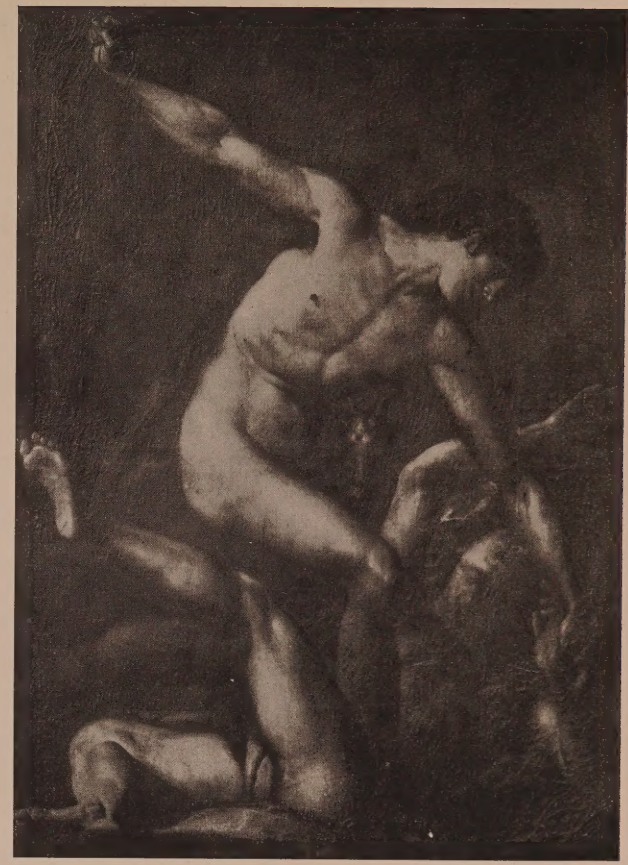
Gli artisti che allora operavano a Milano, scarsi e di poca importanza, svolgevano la loro attività disordinatamente, non raggruppati attorno a nessuna scuola, tenendosi i più a soggetti religiosi, e furono ampî e spesso voraginosi decoratori, occupandosi gli altri, imitatori di vive ed agili tradizioni secentesche, di pitture d'animali, di genere, di prospettive, di paesaggi.

Oggi non è più possibile, dopo un secolo e mezzo d'incuria, collegare tutto lo svolgersi di quest'operosità. Quanto rimane, basta tuttavia a far apparire chiaramente le varie figure de' pittori, per lo più scialbe e prive d'interesse, perdute in influssi incerti e vaghi di maestri secondarî. Il loro modo di dipingere è di pratica, cadono in motivi uguali, ricorrendo, per riempire le scene, a particolari inutili. Le tinte, per lo più torbide, si fondono in accordi pesanti.

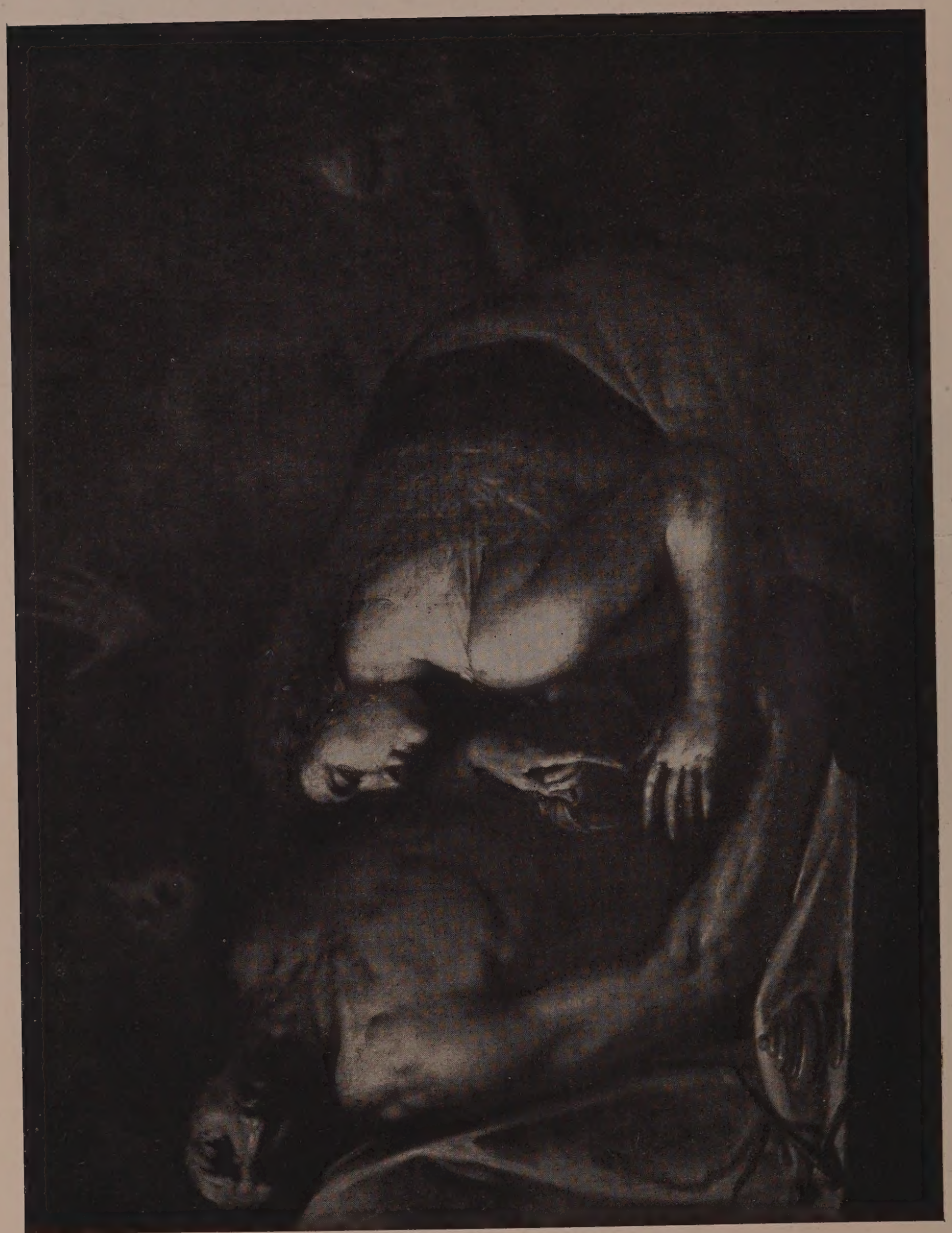
Nelle vesti e nelle carni le luci si muovono quasi sempre un po' false, ed i colori, diffusi con tonalità cangianti, sono male armonizzati. La facilità è il solo pregio che si ritrovi negli sterminati affreschi e nelle tele.

Non traspare mai sforzo di creazione. I maestri, anche i più oscuri, dipingono senza pentimenti, con larghe pennellate, con figure decise, con magistero di disegno che ricerca larghe, confuse architetture, e masse imponenti di figure umane, attraverso scorci audaci e mosse difficili, con esatto senso di ciò che voglion rendere. Non più sorretti da mecenati intelligenti, nell'incertezza affaticata e penosa del dominio che Filippo V di Spagna e l'Austria, ne' primi tempi del suo impero, esercitavano, operando solo per conto di privati o di chiese, i pittori potevano imporre ai committenti la loro fantasia, povera cosa, per vero, poi che non più moveva da studî serî e profondi, accontentandoli nelle violente smanie decorative.

P. F. MAZZUCCHELLI – Particolare della "Strage degli Innocenti".
(Milano, Arcivescovado).



G. C. PROCACCINI – Abele e Caino in lotta.
(Milano, Arcivescovado).



D. CRESPI - Pietà (Milano, Raccolta privata).

P. F. MAZZUCCHELLI – Diana. Disegno (Milano, Ambrosiana).

F. PANZA – L'Adorazione dei pastori. Disegno (Milano, Ambrosiana).

C. F. NUVOLONI – Ritratto. Disegno.
(Milano, R. Pinacoteca di Brera).

A. BESOZZI – Ritratto. Disegno.
(Pavia, Galleria Malaspina).

Il nuovo senso decorativo che, nella Lombardia, dove essenzialmente si sviluppò, fu presto acquisito e svolto ampiamente, si spiega dovunque e nelle case private, dove non raramente le decorazioni settecentesche furon conservate nella loro integrità, e nelle chiese dove anche più spesso furono mantenute. In queste assume una magnificenza che stupisce per la vastità della concezione. Le tinte sole, oggi forse nemmeno più ben rispondenti alle primitive, monotone, con toni cangianti nelle vesti, su triti motivi correggeschi, tolgono alle composizioni ogni gioiosità. Le tele meglio degli affreschi, mostrano una ricerca minuziosa e sapiente del chiaroscuro.

Co' suoi misteri il problema della luce penetra l'arte del secolo. E di questo possiamo ben renderci ragione, per quanto, nelle tele, i preparati di piombo de' colori, che col tempo annerirono assai, abbiano falsato i toni e spesso nascosto il disegno. La luce dà il valore decorativo alle figure, di solito aggruppate intorno alla sorgente luminosa, venga questa dall'alto, o si tenga nella parte centrale, o giunga dal fondo, facendo apparire oscure le parti che si presentano allo spettatore.

I pittori, che cooperano a questo moto, muovono da una tenebrosità che, viva nella scuola indigena, veniva da influssi romani e tendeva, per l'influenza di maestri bolognesi e del Maratta, a espressioni più dolci ed armoniose. Queste si svolgeranno, quando G. B. Tiepolo rinsanguerà la scuola lombarda di motivi e di colori.

***

Andrea Lanzani (1650(?)-1715), recò al secolo XVIII il fare grandioso ed ampio di Guido Reni, da cui il maestro suo, Luigi Scaramuccia (1616-1680), discendeva, innestato su quello del Maratta, gli insegnamenti del quale seguì a Roma [1], in affreschi vasti [2], in tele commosse [3].

---

(1) GALLERATI, *Istruzione intorno alle opere dei pittori nazionali ed esteri esposte nella città di Milano,* vol. I, Milano - Marelli, 1777, pag. 15.

(2) Ad esempio nella vôlta del coro in S. M. Incoronata di Lodi frescata nel 1699 con l'Assunzione della Vergine. Veggasi *Il tempio dedicato alla B. V. Incoronata in Lodi,* Lodi, Wilmant, 1901, pag. 22.

(3) Ad esempio nella tela con S. Carlo portato al cielo, eseguita per il Duomo di Milano al ritorno da Roma, e nella Sacra Famiglia nella chiesa di S. Giuseppe, pure a Milano, (secondo altare a destra), dove agili pennellate fanno convergere tutta la scena alle parti centrali, vivamente rischiarate.

Con una dolcezza maggiore, Stefano Maria Legnani (1660-1713), venuto dalla scuola del Cignani, e da quella del Maratta, in una delicata suggestività di chiaroscuri e di deliziosi colori, cooperò al movimento con una folla di affreschi e di tele [1], non di rado soffuse di gentilezza squisita [2].

Filippo Abbiati (1640-1715), scolaro di Giuseppe Nuvolone, caratteristico per le masse scure e violente che venivan dalla tradizione lombarda, assieme a Pietro Maggi, a Federico Bianchi, ad A. M. Ruggeri, in una particolare sprezzatura di disegno, reca la tumultuosa arte dell'affresco, a tele affollate di santi e angioli, a ritratti, dove è ancora una viva espressione di senso barocco [3].

Il Seicento, per vero, è ovunque in queste opere. I pittori, contrariamente a quanto a prima vista potrebbe sembrare, non trassero molto da Roma, dove pure i maggiori — il Lanzani, il Legnani, l'Abbiati, ecc. — s'eran recati a studiare. Il Maratta con la viva passione per Raffaello, che gli derivava da Andrea Sacchi, non era tale figura da ammettere seguaci decisi, così nemmeno i maestri della scuola bolognese, tra i quali però certo il Cignani, e Giuseppe Maria Crespi trovarono modo di influire largamente sui pittori milanesi, l'uno per la morbidezza delle carni, l'altro per la vivezza delle luci. Le conquiste di G. C. Procaccino e del Cerano, nel modo di condurre le pennellate, lunghe, rapide, con toni bianchi nelle stoffe, con toni più scuri nelle figure, dove i tratti sono come scolpiti; di Camillo Procaccini, nelle lumeggiature calde dei visi e delle carni,

---

(1) Si notino la cupola di S. Gaudenzio in Novara, l'arcone della navata in S. Angelo di Milano, a Lodi nell'Incoronata l'emiciclo dell'altar maggiore e, più tardi ancora in San Angelo due tele con fatti della vita di S. Giacomo e del Battista. V. BARTOLI, *Notizia delle pitture, scolture ed architetture che ornano le chiese e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia*, Venezia, 1777, vol. I, pag. 141, vol. II, pag. 92; *Il tempio dell'Incoronata a Lodi*, cit. p. 22; MALVEZZI, *La chiesa di S. Angelo*. Milano - Lombardi, 1870, pagg. 8 e 14; LANZI, *Storia pittorica*. Milano, Bettoni, 1831, vol. IX, pag. 74.

(2) Si ricordi la dolce Madonnina della Pinacoteca di Brera. (S. XVIII, n. 360).

(3) Filippo Abbiati nel 1707, con Pietro Maggi, (1689-1750), frescò la cupola di S. Nazaro maggiore, con Federico Bianchi, copiosamente, la chiesa di S. Alessandro in Zebedia. Anton Maria Ruggeri, fu compagno indivisibile del Bianchi. Innumerevoli sono le opere del Maggi in Milano, eseguite prima e dopo la venuta del Tiepolo a Milano, e per il Duomo, per S. Alessandro, per S. Ambrogio, per S. Maria del Carmine, ecc. Egli fu scolaro dell'Abbiati. Il Bianchi (da non confondersi, come si fece dal Lanzi, e da altri, nè con Andrea, detto il Vespino, nè con Francesco) oltre a molti affreschi dipinse un S. Carlo nel coro di S. Sebastiano, una Sacra Famiglia in S. Maria della Passione. Il Ruggeri, autore di varie tele, in S. Sebastiano e in S. Maria del Carmine, ecc. si accosta molto al Maggi per la facilità e la grandezza del concepire.

desunte in parte dal Baroccio [1]; di Pier Francesco Mazzucchelli, nei paesaggi [2] e nel sapiente aggruppamento delle figure; e più ancora quelle di Daniele Crespi [3] negli scorci (si consideri ad esempio il possente volo del Cristo, librato, nella Certosa del Garignano), e ne' ritratti verissimi, penetrano tutto il secolo. E queste conquiste, attraverso i Nuvoloni, Francesco del Cairo, delicatissimi e dolci, Stefano Danedi, Ercole Procaccini, il giovane Giovan Mauro della Rovere, Antonio Busca, Cristoforo Storer, Melchiorre Gilardini, Bartolomeo Roverio, Carlo Cane, Cesare Fiori, sbocciano, soggette a scarsi influssi [4], negli artisti del 700. I quali trovan connaturati tutti questi influssi, sì gli indigeni che gli stranieri, nella potenza coloristica di Federico Panza (1632–1703), disegnatore e ricercatore diligente, e non di rado squisito d'effetti, e nella magia espressiva di Giovanni Ambrogio Besozzi (1648–1706). L'istruzione multiforme di questo, foggiata attraverso Giuseppe Danedi e Ciro Ferri, attraverso numerosi viaggi e soggiorni a Roma, a Parma, a Torino, a Venezia, sembra comprendere l'influsso del Correggio, eternamente vivo in tutto il Seicento e nel Settecento, culmina nella tela di S. Ambrogio con un S. Sebastiano cui le donne lavano e medicano le ferite, notevole per le luci, per i colori armoniosi, fusi mirabilmente, in un'intonazione unica, musicale, nell'armonia del bel corpo giovanile, stanco e abbandonato, dalla perfetta muscolatura. Un po' continuatori, e, più tardi, in parte innovatori, un po' incerti ed esitanti, Pietro Gilardi, Ferdinando Porta a Milano, Benedetto Crespi a Como [5], Pietro Ligari a Sondrio [6], operano accanto ad un' importante corrente

---

(1) Venuto a Milano varie volte, dipinse per il Duomo (Archivio del Duomo, 1600-1628, copioso incartamento per varie pitture) e per il Palazzo arcivescovile, nella cui pinacoteca sussistono ancora delicate, squisite opere.

(2) Si smarrisce in lui un ultimo influsso di quel *giorgionismo* che Calisto Piazza da Lodi e Jacopo Palma, il giovane, possentemente trasfusero nella pittura lombarda.

(3) G. NICODEMI, *Daniele Crespi*, Busto Arsizio, 1914, pag. 29.

(4) Ad esempio quelli di Giovanni Ghisolfi, di Ciro Ferri, scolaro di Pietro Berrettini, di Salomone Adler, di Cristoforo Storer, di Giacinto Brandi, di Carlo Cornara, pittore che, per gli effetti di macchie a sè stanti, in un insieme meraviglioso di colore e di disegno, ben può considerarsi a parte, ecc.

(5) Si noti nella Pinacoteca di Brera l' interessante tela con la Circoncisione. (Sala XVIII, n. 401), vivace ed animata scena dal disegno corretto, quale appare anche in uno schizzo per il quadro, conservato nella collezione del Castello Sforzesco di Milano.

(6) P. BUZZETTI, *I pittori Ligari di Sondrio*, (L'*Ordine* di Como, 21 Luglio, 1913; riprodotto in Pro Valtellina, 1913).

bolognese, che con Giovanni Giuseppe del Sole [1] (1654-1719), con il Quaini [2] (1643–1717), con il Fratazzi [3] (sin oltre il 1730), con Giovanni Borroni [4], cremonese, (1684–1772) del tutto nel suo primo periodo unito a G. G. Del Sole, viene a formare una scuola a sè, larga d'influssi per il divenire delle scuole seguenti.

Pietro Gilardi [5] (1679-17...., sappiamo che visse non oltre il 1728), nell'imitare i bolognesi perde un poco delle sue potenti qualità di disegnatore; Ferdinando Porta, giovane, smarrisce in essi un mirabile influsso correggesco, che, nelle più mature opere, verrà a ritrovare ancora, e, perduto nella caldura del Cignani, viene ad una dolcezza cara e deliziosa; il Rivola reca innanzi l'insegnamento dell'Abbiati, Anton Maria Ruggeri [6] la sua vastità di mosse.

Questi artisti, con numerosissimi minori, preparano il movimento tiepolesco [7], il quale si congiunge ai ricordi di Sebastiano Ricci, (1660-1743) amico e scolaro del Magnasco, che, a Milano, frescava la grande cupola dell'Ossario di S. Bernardino de' morti con tinte un po' severe sì, ma con intuito e concezione vastissima. Tra il 1731 e il 1743 il Tiepolo [8] compiva i magnifici affreschi del palazzo Archinto, di S. Ambrogio, in istretta collaborazione col Piazzetta, dei palazzi Clerici e Dugnani. Gli artisti dell'epoca, sempre più scadenti di colori, per il disciplinamento del chiaroscuro nelle tinte

---

(1) Lasciò questi a S. Eustorgio freschi ora assai guasti, a S. Angelo un S. Pietro d'Alcantara, vivo nella luce centrale, ecc.

(2) Significativa assai è la sua tela con un notevole S. Giuseppe, nella chiesa di Santa Maria alla Porta.

(3) Delle poche opere rimaste, notevoli son quelle conservate in S. Simpliciano e in S. Eustorgio.

(4) LANZI, *Storia pittorica*, vol. VIII, pag. 101, ed. cit. Si veggano lo ZAIST, *Notizie istoriche dei pittori, scultori, e architetti cremonesi,* opera postuma, data in luce da A. M. Panni, Cremona, Richini, 1774; il PANNI, *Distinto rapporto delle pitture che trovansi nelle chiese della città e sobborghi di Cremona,* Cremona, Richini, 1764, a pagg. 25, 29, 124, 159, 166; il GRASSELLI, *Abecedario biografico dei pittori, scultori e architetti cremonesi,* Milano, Manini, 1827; GIOVANNI BASALARI, *Descrizione delle chiese in Cremona e di quelle state soppresse dal 1780 al 1880,* Cremona, 1902.

(5) Scolaro prima di Fed. Bianchi, poi del Franceschini e forse di G. G. del Sole.

(6) Di questo tempo furon le tele di S. Pellegrino Laziosi, in S. Maria de' Servi, le pitture laterali e della cappella del Crocefisso, in S. Maria del Carmine.

(7) Pietro Gilardi in ispecie. Ad esempio valgano il fresco dell'Assunta, nella cappella omonima al S. Monte di Varese, la medaglia nella volta di S. Giovanni decollato, la vaga chiesetta scomparsa barbaramente. (Vedi UFFICIO REGIONALE PER LA CONSERVAZIONE DEI MONUMENTI *La chiesa di S. Giovanni Decollato,* Milano, 1906, pag. 26). Altre pitture, più variamente ispirate ai bolognesi, trovano note chiare e argentine, fondono i colori su toni leggeri.

(8) POMPEO MOLMENTI, *G. B. Tiepolo.* – Milano, Hoepli, 1911, pagg. 126, 133, 136 e tutto il cap. V.

interne, lo accolgono come una rivelazione [1] e, nel fare magniloquente e facile di lui, cercano di foggiare il loro studio anatomico, più freddo e composto, e le loro stoffe, che ritrovano ancora, le intense pennellate del Cerano e di G. C. Procaccini. Pietro Maggi, con intenzione evidente di avvicinarglisi, dipinge sulla vôlta della chiesa di S. Maria della Sanità, un'Assunta, con le figure in ampî spazî di cielo, con manti e stoffe sapientemente condotte. Ferdinando Porta, a gara con lo stesso Tiepolo, in S. Vittore in Ciel d'oro, dipinse scene della vita di S. Ambrogio, affollate, dove i caratteri lombardi di quel tempo (luci dall'alto, figure accatastate) cominciano a trasfondersi in ampî drappeggi cadenti, in cui le figure si isolano, e comincia a trionfare la grandiosità peculiare della nuova scuola. Il Porta, in seguito finì a perseguire una folla di ricordi tiepoleschi che innestò sempre nelle sue opere, chiare e luminose [2].

Il cavalier Borroni [3], cogli ultimi avanzi della scuola bolognese, passa tosto al Tiepolo, e lo seguono quanti altri artisti operavano allora a Milano. Nè si deve dimenticare l'efficacia di un'altra maniera che s'era svolta in Europa, e muoveva di Francia, svolgendosi, con forme assai simili alle francesi, in Piemonte; di qui per sottili vie passava a Milano, dove era in ispecial modo portata da artisti che in Piemonte s'eran recati a dipingere [4] e le forme avevano

---

(1) Di ciò il LANZI, ediz. citata, vol. IX, pag. 76: "veggonsi alcune imitazioni del Piazzetta ed altre del Tiepolo in certe chiese, essendo costume de' giovani che s'iniziano alla pittura correr dietro a' vivi che lucrano „ e il CAIMI, *Delle arti del disegno e degli artisti nelle provincie di Lombardia dal 1777 al 1862*, Milano, 1862, pag. 30: "Il gusto barocco ci aveva messo radice (in Milano) e si manteneva in seggio specialmente dopo il soggiorno fatto in Milano da G. B. Tiepolo „, ecc. Ma per vero Milano non aveva bisogno del Tiepolo. I veneti trionfavano già. Si consideri ad esempio il quadro con S. Giovanni Battista, dipinto nel 1675 dall'Abbiati, nel Santuario di Saronno; G. B. SANPIETRO, *Il tempio della B. V. de' miracoli, presso il borgo di Saronno,* Milano, Agnelli, 1752, pag. 35.

(2) Si veggano il suo S. Giuseppe agonizzante in S. Maria della Sanità, del tutto bolognese, un'Adorazione di Magi in S. Eufemia, varî freschi nella casa Dugnani, la Madonna col Bambino al Museo Poldi Pezzoli (n. 457) e le illustrazioni dei *Rimm milanes de Meneghin Balestrieri,* Milano, Ghisolfi, 1744, dove si può avere un'idea de' suoi deliziosi putti e dove il ritratto del Balestrieri è di tutta foga tiepolesca, pagg. 2, 14, 151. Due squisiti gruppi di suoi putti esistono nella Raccolta Calcaterra di Gallarate ed hanno nelle carni lievemente arrossate, alle giunture delle membra, una grazia originale e squisita che ricorda quella del maggior Nuvolone. Simili gruppi di amorini che giuocano si trovano frequentemente nelle raccolte milanesi.

(3) Ricordiamo l'autoritratto a Brera (n. 355), il ritratto di Lavinia Natta d'Affrano all'Ospedale maggiore (1738), un quadro con iscena della vita di S. Benedetto nella cappella omonima di S. Simpliciano.

(4) Chi esamini anche superficialmente l'elenco delle pitture piemontesi riportato nel primo volume del BARTOLI, *Elenco delle pitture d'Italia,* Venezia, 1779) può esserne convinto. Documenti non rari degli archivî torinesi possono farne ancor più certi.

potuto assumere del Beaumont, di G. B. Crosat, ecc. La corrente veneta era continua poi, e recava la spigliatezza de' suoi più vivi soggetti, che allo spirito neoclassico donavano il più fastoso contributo di figurazioni mitologiche, attraverso le opere di Gaetano Zompini, di Jacopo Guarana, del Pittoni, di Domenico Maggiotto, ecc. (1).

Le imitazioni milanesi si posson seguire fin sullo scorcio del secolo. Artista simpaticissimo, soggetto a molti di questi influssi, è Biagio Bellotti di Busto Arsizio (1709-1789), che frescò con grandiosità mirabile parecchie chiese dell'alto Milanese. In lui culmina il moto lombardo che partì dal Tiepolo e venne all'Appiani in modo diretto. Nelle prime pitture (a S. Gregorio di Busto Arsizio, del 1738) è vivo l'influsso veneto deciso, che lentamente si elabora (il Bellotti, uomo di coltura assai vasta, seguiva ogni indirizzo): le stoffe perdono le luci radenti, le pieghe si tirano, le carni si fanno piene e, dagli affreschi dell'Abazia di S. Donato a Sesto Calende (2), della Cattedrale di Busto Arsizio del 1759 circa, e della Certosa di Garignano (3), viene alle pitture di S. Maria in Prato, che potrebbero appunto esser assegnate al De Giorgi o al periodo giovanile di A. Appiani, tanto calde sono le tinte, tanto armoniose e piene le carni, tanto preziose le vesti. I rappresentanti migliori del movimento, dovuto a maniere che sulla tiepolesca s' innestarono, sono G. B. Sassi e Pietro Magatti. Discese il primo dal Solimene, e la foga impetuosa del maestro napoletano trasfuse nella maniera dominante a Milano e, frescante valoroso, autore ricercato di piccoli quadri, seppe una grazia infinita di putti, un movere vertiginoso di figure chiarissime, fasto di sogno, e abbarbaglio d'occhi che incanta, per le grandi sparse architetture, per gli spazî di cielo, per le stoffe agili, per le carni sfumate (4). Pietro Magatti, di Varese (1690?-1767), con una

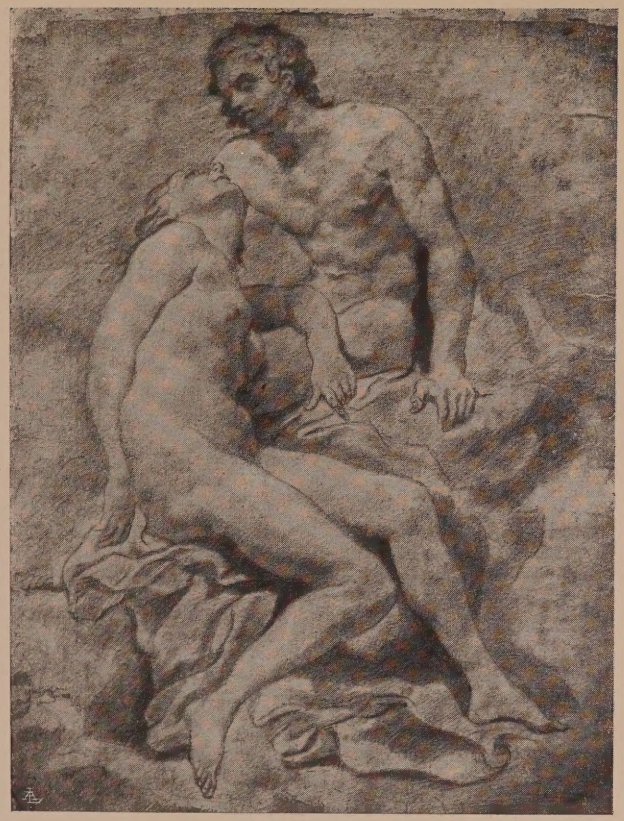
---

(1) G. FOGOLARI, *L'accademia veneziana di pittura e scoltura nel 700.* (L'*Arte.* 1 Agosto, 1913).

(2) G. NICODEMI, *Il canonico Biagio Bellotti,* Busto Arsizio, 1914. FERRARIO, *Memorie di Busto Arsizio,* Busto Arsizio, 1864, senza dar nessuna data; lo ZANI, nella sua Enciclopedia, lo nota; lo SPINELLI, in *Ricerche spettanti a Sesto Calende,* Milano, Civelli, 1882, dove accenna ai dipinti di *S. Donato,* non porta nessuna attribuzione.

(3) N. PARRAVICINI, *La Certosa di Garignano,* (*Natura ed Arte* a. I. 1891, p. 360).

(4) Ricordiamo innanzi tutto la meravigliosa, e vasta vôlta della sagrestia di S. Angelo, la vôlta della quinta cappella a sinistra, pure in S. Angelo, poi gli affreschi delle cappelle a lato delle porte in S. Sepolcro, e quelli distrutti della chiesa di S. Giovanni Decollato, de



A. LANZANI – Scena d'amore. Disegno.
(Milano, Ambrosiana).

A. PORTA - S. Giuseppe e il Divin Bambino.
(Milano, Raccolta di Vico Viganò).

C. VIMERCATI – Scena idillica.
Disegno (Milano, Ambrosiana).

G. BRANDI – S. Francesco in adorazione.
Disegno (Milano, Ambrosiana).

maggiore precisione di disegno, reca nelle sue tele, oltre una maniera assai pura nei contorni, un colorito vivo e brillante, ma che tira un po' al verde, quasi gli impasti che il Tiepolo otteneva col rosso e colla biacca, egli li cercasse con una certa commistione di giallo e azzurro, sul fare napoletano [1].

Per una necessaria reazione che, col tempo, assume un carattere sempre più evidente, accanto alla grande pittura degli affreschi e delle tele, informati a concetti fantastici, una folla d'artisti reca il suo contributo all'arte, accostandosi, con un ardito e bel movimento, all'imitazione del vero perseguito in ritratti, in paesaggi, nella natura morta, negli animali, in iscenette di genere e di battaglie. Questa interessantissima produzione non ci è dato conoscere che per frammenti.

Da Pietro Meulier, detto il Tempesta, morto nel 1701 a Milano [2], e dalla tradizione lombarda che discendeva dal Brueghel e da Morazzone, il Magnasco svolge le sue vedute, e dall'Abbiati e da altri artisti [3] toglie motivi per figurar baccanali, e scenette varie, di possente e cruda evidenza realistica. La prospettiva, venuta da A. Pozzo [4], esercita il suo vario e profondo talento degli scorci, nel miglior compagno del Lisandrino, in Clemente Spera.

Angelo Maria Crivelli e il figlio Jacopo si specializzano a ri-

---

quali rimangono alcune riproduzioni nel citato fascicoletto dell'Ufficio regionale per la conservazione dei Monumenti.

(1) Nella chiesa di S. Vittore a Varese è rimasto di lui un S. Domenico (1725), della prima maniera; diverse e più interessanti sono le pitture attorno all'altar maggiore, eseguite nel 1742. (LANELLA, *Note storiche sulla basilica di Varese,* s. d., pag. 13). Gli affreschi di S. Sepolcro a Milano, nella prima cappella a destra, la Fede, dipinta nel prospetto del coro a S. Maria Podone, opere più tarde, non sempre però rivelano l'influsso del Tiepolo, per quanto questo sembri sempre sorreggere l'ideazione. Opere del pittore sono frequenti a Varese e nel territorio circostante. LUIGI BRAMBILLA, *Varese e suo circondario,* Varese, Ubicini, 1874; CESARE BIZZOZZERO, *Le Belle Arti nel territorio Varesino,* Milano, Vallardi, 1882, tav. LV, ecc.

(2) BIANCONI, *Guida di Milano,* 1787, pag. 129.

(3) Da Bastiano Ricci, ad esempio – Ricordiamo tra gli scritti più recenti sull'artista: G. BELTRAMI, *Alessandro Magnasco,* Milano, Allegretti, 1913; PAOLO D'ANCONA, *Alessandro Magnasco detto il Lisandrino* (*Nuova Antologia,* 16 Aprile, 1914); B. GEIGER, *A. Magnasco,* Cassirer, Berlino, 1914; SWARZENSKY, *Magnasco Glossen,* (in *Süddeutsche Monatshefte,* febbraio, 1914).

(4) Dipinse egli in S. Fedele, per la Sagrestia, audaci prospettive ammiratissime, oggi perdute. La Galleria dell'Arcivescovado ha bellissime tele con prospettive, alcune venete, altre di tipica imitazione milanese. LEANDRO OZZOLA, *Le rovine romane nella pittura del secolo XVII e XVIII,* (*L'Arte,* 1913) e anche H. VON FRIMMEL in *Bläter Gemälde Kunde,* Wien, 1907, pag. 701, ricordano Angelo Maria Costa, milanese, autore di sapienti prospettive, in un quadro firmato della collez. Bindtner di Vienna.

produrre mosse di animali ed a questi Francesco Londonio, scolaro di Ferdinando Porta, riattacca l'innumere, viva sua produzione, dove lo studio del vero è animato di un'intensa profondità psicologica di persone, di animali, di cose.

Tuttavia l'ispirazione che è maggiormente dato di colpire in questo periodo è, per la pittura come per la scoltura, quasi essenzialmente religiosa, pur non essendo infrequenti, per tacere delle vaste e spesso sguaiate decorazioni de' palazzi e delle ville, soggetti mitologici pieni di quell'entusiasmo per la figura, ch'è la ragione precipua di queste maniere artistiche [1].

Per l'arte religiosa stavano ragioni potenti. Uomini come S. Carlo e Federico Borromeo avevano portato la diffusione di un'arte sacra che era condotta ad estrinsecarsi in molteplici manifestazioni. A mantenerla viva giovò pure l'accademia che Federico Borromeo promosse.

Inoltre le molte chiese, piene ancora della ricercata orchestrazione religiosa del Seicento, avevan necessità continue di abbellimenti, a' quali provvide largamente quell'aristocrazia intellettuale, in parte fatta di nobili, in parte di borghesia, che costituiva molte delle corporazioni religiose. Quest'arte religiosa, nella sua continuità, conduce ad una continua evoluzione, che gli artisti, generalmente stati a Roma, foggiano sui motivi che hanno veduto in favore. La scoltura, e lo provano le opere dello Zarabatta, del Bussola, del Rusnati, del Mellone, risente più viva le maniere romane, la pittura che da questa par togliere la disposizione per le scene, e i motivi per il chiaroscuro, a poco a poco coglie i nuovi tipi [2]. Di qui vengono costumi derivati da statue classiche. I manti, che rivestono tutto il corpo, negligentemente gettati sulle ginocchia a far sorgere torsi potenti, o delicatezze di nudi femminili, fanno un nuovo costume; le fogge

---

(1) Saggi dell'arte decorativa pittorica nelle abitazioni, se molto spesso scomparvero nelle case civili di Milano, rimasero spesso nelle ville signorili, eseguite secondo quanto la più fastosa moda europea prescriveva. Sono degne di ricordo le pitture decorative delle ville di Castellazzo, Weil-Weiss a Lainate, di Oreno, il castello di Briganno d'Adda, il palazzo di Balsamo de' Marchesi Casati Stampa di Soncino. MARC'ANTONIO DAL RE, *Luoghi di delizie, ossiano palagi camperecci,* nello *Stato di Milano,* Milano, 1743; *Ville e Castelli d'Italia. Lombardia e Laghi.* Milano, Tecnografia, 1907, pagg. 55, 113, 305, 437, 466.

(2) Il Bernini fu un classicista, a dir di STANISLAO FRASCHETTI, che nel suo volume sul *Bernini,* Milano, Hoepli, 1903, nota ben giustamente il carattere di quest'artista che si rivolge entusiasta ai modelli dell'antichità.

A. MAGNASCO – Corteo nuziale (Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum).

A. TEMPESTA – Scena pastorale (Parigi, Raccolta privata).

B. BELLOTTI – Il Battesimo (Busto Arsizio, Chiesa di S. Giovanni Battista, Affresco nel Coro).

di vestire del tempo vanno scomparendo dalle grandi scene fantastiche, e si rifugiano nei ritratti: un vestito di convenzione le sostituisce nelle composizioni più vaste, con costumi di guerrieri e di donne, dove solo una certa leggiadria, dapprima, par cercata sulle statue romane. Col costume sorgono profili che a quelli delle statue tanto copiate s'ispirano. Per lo più si tratta di profili femminili, dove la linea della fronte si congiunge rigidamente con quella del naso. Spesso i profili sono imitati dal Correggio, ma anche qui, nell'intenzione degli artisti, si pensa di venire all'antico. Le labbra tumide e socchiuse son come quelle di statue. L'atteggiamento degli occhi è sempre più immobile. L'opulenza delle membra è imitata sempre più dalle forme degli scultori romani della decadenza. Da queste opere classiche s'ispirano le ricerche anatomiche, da queste sorge la più pura e la più raffinata figurazione dell'arte settecentesca: il putto.

Il sorgere di scuole sul tipo di quella di Roma dove, come il Baldinucci, parlando dell'Algardi e del Ferrata, afferma, gli scolari copiavano calchi dall'antico, attira anche a Milano modelli di statue antiche. Sebbene queste uscissero poco dalla scuola, pure l'artista, per quanto voglioso di distinzione, tornava ad esse come alla sola via di salute, per le proporzioni da darsi ai corpi, per modellare i muscoli, per cercare le luci. Espressioni classicheggianti recavan pure i libri di mitologia o d'iconologia, de' quali gran fama godettero il Cerchiari e il Rippa, i trattati d'anatomia che correvano per le mani degli artisti.

Il Tiepolo ha la ricerca classica più di ogni altro artista. Le figure dei peducci nella volta della Cappella Colleoni di Bergamo, varie immagini ispirate di guerrieri, di santi, sono tutte piene di quell'entusiasmo fantastico che lo richiama all'arte di Roma. Così è in alcuni milanesi.

Nella scena di destra della cappella di S. Angelo dedicata a S. Giovanni Evangelista, la figura del santo è trattata come un busto marmoreo [1]. Finte statue classiche sono in peducci di vôlta nelle

---

(1) Il martirio di S. Giovanni Evangelista, attribuito già al Tiepolo e al Piazzetta, è invece di un buon milanese, come si può scorgere dalla tecnica a pennellate brevi e da certe speciali figure. V. MALVEZZI, *La Chiesa di S. Angelo*, op. cit., pag. 14.

pareti delle chiese di S. Ambrogio e di S. Marco e, più specialmente nel santuario di Saronno.

I soggetti mitologici da G. C. Procaccino, ai Nuvoloni, a Francesco del Cairo, al Porta, a Francesco Bianchi non sono infrequenti.

L' aspirazione è dovunque, manca ancora la teoria che la convalidi.

B. BELLOTTI – Ascensione della Vergine (Busto Arsizio, Cupola di S. Maria in Prato).

Fregio decorativo religioso del settecento.
(Milano, Interno della Chiesa di S. Vittore al Corpo).

Capitolo II.

La pittura a Milano nella seconda metà del Settecento

Le teorie artistiche di Germania e di Francia. Loro vie di penetrazione. — Il sentimento italiano dell'arte. — Gli artisti milanesi e la loro attività. — Come e da chi sia sentita una necessaria riforma a Milano.

Nella seconda metà del settecento quel carattere d'internazionalità che l'arte, da circa un secolo e mezzo, aveva assunto, viene a foggiarsi, specialissimo e profondo, in un movimento complesso e di manifestazioni vaste, regolato da teorie che hanno origine dal movimento filosofico e che all'arte dànno un valore intimamente morale. Uno stile nuovo sorge e, passate le prime incertezze, s'afferma con caratteri proprii, opposti [1], in apparenza almeno, a quelli dell'età precedente.

L'importante ufficio assegnato all'arte, promuoveva studi serii, donde una rigorosità grande nei dettagli, sì anatomici che di costume o di ambiente.

La successione dei periodi che allacciano il moto Tiepolesco al neo-classico, oscura assai, presenta un interesse eccezionale. Gli influssi delle teorie che venivano di Germania, rappresentando quasi l'arte ufficiale dei dominatori austriaci, si uniscono a quelli di Francia, con la quale i pensatori e gli studiosi di Milano sono in continue relazioni. L'azione dei dominatori fu dapprima la più diretta, penetrando per infinite vie. I pittori locali, d'altra parte, spesso recatisi a Roma, origine dei due moti tedesco e francese, ne traggono ispirazioni propriamente particolari, le quali continuando il modo indi-

(1) L'ideale decorativo avrebbe dovuto cedere a quello morale. Se a Parigi l'insegnamento morale disciplinò ogni menoma manifestazione artistica, a Milano invece la morale e l'arte cercarono di fondersi.

geno, rappresentano tutto il valore d'originalità che la pittura milanese mantenne, e che la fa tanto più grata di quello che non siano le maniere tedesche del Mengs e del Carstens o le francesi del David e del Gros. Le varie correnti s'intrecciano e si confondono finchè non verranno ad un risultato che rappresenti qualche decisione.

Riflesso del movimento politico, agitato da uno spirito di riforme che non hanno presa efficace su una società piena di contraddizioni, se vista nel suo complesso, l'arte non entra più nell'anima dei popoli. Sorta spesso da artificiali combinazioni, non è più compresa da tutti. Il risveglio della coltura invece vuol l'arte ad ognuno accessibile, risultato di teorie ben definite.

Le teorie, dapprima incerte, poco informate alla pratica dell'arte, non hanno grande presa e, oltre al non ottenere buoni risultati, quanto al movimento che dovrebbero suscitare, nemmeno riescono ad ottenere alcunchè di buono per ciò che riguarda le maniere degli artisti. Però il risorgere dell'arte era preparato dalle teorie, così come da queste era preparato il risorgere politico. E, trovato il modo dell'espressione, concorde alla teoria sarà l'epoca tutta, piena di quei ricordi classici verso i quali le menti più nobili del Settecento tendevano, come a un modello perfetto da riprodursi in modo certo.

Le armi francesi, col loro trionfo sembrano chiedere all'arte italiana, l'osservanza delle regole che sull'arte italiana appunto erano state formulate, fra gli altri, dal David, dal Quatremère de Quincy.

In Italia, fino agli studiosi più recenti [1] si credette ad un influsso puramente francese che avrebbe dovuto, d'un tratto, conquistare l'arte nostra, mentre, per una lunga serie di fatti, non sembra che tutto sia proprio avvenuto in questo semplice modo. Dapprima bisogna porre ben mente a quell'influsso dalla predominanza austriaca che, innegabilmente fecondo d'ottimi risultati, riuniva la compagine dello Stato con un minuto, paziente seguito di cure. Da questo non fu certo esclusa l'arte. I carteggi de' funzionari più importanti, conservati all'Archivio di Stato [2] di Milano, mostrano con quanta pre-

(1) Pompeo Molmenti, A. Rollin Villard, Corrado Ricci, il Callari, cadono in questo semplicismo. Solo Ferdinando Martini, nella prefazione ai *Fasti del Regno Italico* avverte la superiorità dell'Appiani sugli artisti di Francia, pur senza scorgerne i meravigliosi pregi d'originalità.

(2) Archivio di Stato in Milano. Specialmente nelle cartelle: studii, monumenti, ecc.

mura il governo di Vienna e quello di Milano, s'interessassero di medaglie commemorative, d'incisioni per frontespizii di volumi, degli apparati delle feste, ecc. Spesso anzi da Vienna stessa giungevano le medaglie, fabbricate da artisti austriaci, o i modelli delle varie opere da eseguirsi a Milano.

Nel Settecento l'arte italiana era diffusissima all'estero, ed in ispecial modo in Germania ed in Austria [1].

Sul fondamento di quest'arte italiana, verso la metà del secolo XVIII, l'arte tedesca cercava di farsi nuova e vitale con motivi classici, e su questi [2], gli artisti germanici o austriaci credevano [3] di accostarsi all'arte greca o romana. Si aggiunga che gli artisti accrescevano queste loro disposizioni con frequenti viaggi a Roma (Ignazio Stern, nato nel 1698 a Mankirchen, morto a Roma nel 1748, precursore del Mengs; Paolo Troger (1698-1762), tirolese, maestro dello Knoller, venuto dalla scuola di Bologna e da quelle venete, possono esserne esempio) e derivano il loro classicismo da quel moto che ha, come massimo rappresentante, G. B. Tiepolo, convinto restauratore dell'arte di Roma antica [4].

La derivazione dalla Francia è viva in molti degli artisti austriaci [5], e viene a confondersi col movimento quasi universale della moda francese. Ma una vera ispirazione non poteva venire da questa. L'epoca delle riforme, che sovrani e ministri dovunque si sforzavano d'attuare, non poteva indulgere a maniere d'arte sottile e leziosa, che poteva trovar favore solo in qualche piccola parte della

---

(1) TH. DE WYZEWA, nella collezione *Les chefs d'oeuvre de l'art français. La peinture étrangère au XIX siècle*, Paris, 1905, pag. 6, 15. ROSENBERG, *Geschichte der Modernen Kunst*, Leipzig, 1878, vol. II.

(2) Notevoli, ad esempio, il Tiepolo a Würzburg, il Canaletto a Dresda, Bartolomeo Altomonte, alla scuola del Franceschini e del Solimene cresciuto, autore d'innumerevoli dipinti a Varsavia, a Vienna e nella Stiria. La famiglia dei "Bibiena" (Carlo, Alessandro, Giuseppe, Antonio, Ferdinando Galli,) corre tutta l'Europa e con uno sfrenato barocchismo, reca una severa varietà di note classicheggianti. Veggansi le tavole incise in rame recanti opere di Giuseppe, Augusta, Pfeffel, 1760.

(3) Il De Wyzewa dice però che sì con le pitture del Mengs o del Carstens o del Cornelius o del Raulbach il movimento non serve che a mostrare l'*incapacitè foncière des allemands à voir le monde extérieur* – pag. 8, op. cit.

(4) MOLMENTI, *G. B. Tiepolo*, Bergamo, Ist. It. d'Arti Grafiche, 1911, pag. 373–375.

(5) Ad esempio nello Schmutzer, (1733–1811) allievo del Ville a Parigi, protetto dal Kaunitz, le incisioni del quale sono assai frequenti nelle raccolte lombarde, in Adamo Bartsch, oltre che incisore, grande scrittor d'arte, ecc. – V. EDOARDO DULLER, *Maria Teresa e i suoi tempi*, vers. ital. del Griffini, Milano, 1845, pag. 505–508.

società [1], o in qualche raro centro di coltura [2]. I migliori spiriti si volgevano ad intenti e studî che sapessero la nobiltà delle aspirazioni comuni a tutti, e avessero la ponderatezza della coltura più profonda. Nel campo dell'arte, come della letteratura, nulla parve più opportuno del ritorno all'antichità classica. Il moto nacque e crebbe in Germania, contemporaneo a studî che gli stessi intenti sembrano ricercare in Italia [3], in Francia, in Inghilterra.

Dal "Groot Schilderbroch" di Gerard de Lairesse, pittore e acquafortista d'Amsterdam, che nel 1707 insultava il Teniers e Van Ostade in nome dell'antichità greco-romana, ben presto si viene al Winckelmann. L'archeologia, con lui, diventa una parte viva nello svolgersi delle attività artistiche contemporanee. Ricercando la linea di sviluppo dell'arte antica, egli volle indicare il contributo del genio di ciascuno dei grandi maestri antichi [4], e, le ragioni estetiche che quegli artisti commossero: con questo intento tentò di definirle in regole ben distinte, delle quali i suoi contemporanei potessero valersi [5]. Tutti quegli artisti, assetati di arte, i quali dal Crespi, dal Canal, dal Pannini, da Benigno Bossi, dal Vien, ecc., discendevano, in lui sembrano trovare una guida che li indirizzi allo studio diretto di una grandezza che sia maggiore di quella che la natura umana nutre in sè stessa, per venire al tanto cercato bello ideale [6].

Ad esso si rivolgono il Baumgarten [7], il Lessing, l'Hagedorn,

---

(1) G. CARDUCCI, *Storia del giorno di G. Parini*, Bologna, Zanichelli, 1892. Si vegga in F. Calvi, *Il patriziato milanese*, Milano, 1857, come dignitosi e serii fossero in quell'epoca la maggior parte dei nobili e il governo che li reggeva.

(2) V. MALAMANI, *La moda a Venezia nel secolo XVIII.* (*Nuova Antologia*, Ottobre, 1895). Questa moda francese in Italia è, più che altrove, viva nella piccola Parma.

(3) Si ricordi ad esempio Rodolfino Venuti, antiquario e raccoglitore sagace, non privo di intenzioni puramente artistiche. (*Arte e storia*, 1897, n. XXVI, pag. 102).

(4) A. DELLA SETA, *L'Archeologia dai greci a Winckelmann e a noi.* (*Nuova Antologia*, 1 Febbraio 1913). - GOËTHE, *Winckelmann und sein Iahrhundert*, Tüb, 1805. - IUSTI, *Winckelmann, sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1905-1912.

(5) Basterebbe a provarlo un elenco delle sue opere. Le fondamentali per questo riguardo sono: *Gedanken über die Nachamung der Griechisckenwerke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden, 1756, ove è contenuto il Saggio sull'Allegoria, il più popolare forse dei libri del Winckelmann, tante son l'edizioni che se ne tirarono, sia pubblicandolo a parte, sia con altri trattati (ad es. con quelli di Addison et Sulzer - in *Récueil nécessaire aux artistes*, Parigi, Cansen, anno VII) dove è sostenuta la tesi, a pag. 207 dell'edizione parigina citata, che l'arte non può far a meno dell'allegoria, e, dove, sul gusto classico, propone i motivi di numerosi soggetti per opere artistiche.

(6) La teoria neoclassica ad altro non tendeva che al ristabilimento delle forme artistiche greche e romane, applicate allo svolgersi della vita contemporanea.

(7) IUSTI, *Winckelmann*, op. cit. I, 71-73, dove si ricercano le origini delle sue dottrine nella Filosofia Wolfiana.

l'Oeser, il Lippert, l'Heine. Il moto tedesco crea suo espressore Antonio Raffaello Mengs; questi, teorico ed artista, del Winckelmann, dà un'interpretazione tutta sua [1]. Egli era venuto dallo studio di Raffaello e del Correggio, pieno sì d'entusiasmo per l'antico [2], ma non disposto per questo a rinunziare a quel bello ideale, di cui, a detta di contemporanei, era come ubbriacato. E, sebbene il Winckelmann non avesse per lui che lodi, più era vivo nel Mengs l'insegnamento dei maestri italiani anteriori, che il senso di una rivoluzione assoluta da compiere. In lui, inoltre, non era quello spirito di minuta ricerca del vero antico che dovrà informare l'opera del vero pittore classico, I. L. David [3]. Il Mengs, come dimostra specialmente in quella pittura del Monte Parnaso, per il Winckelmann sì perfetta da dover cedere alle migliori di Raffaello, non è che un tardo, confuso imitatore del Correggio, da buon secentista assai in ritardo. Del Correggio, anzi, dà egli un'interpretazione fiacca e dilavata, che s'infiacchisce sempre più con le ricercatezze di motivi desunti da statue classiche.

La soverchia importanza data alle parti secondarie della figura umana, in progresso di tempo, stabilisce, specialmente ne' suoi imitatori [4] un'armonia di parti, interamente corrispondenti, che danno a tutto l'insieme, il carattere di una freddezza statuaria [5]. La ricerca

---

(1) In Winckelmann era una tendenza viva all'espressione del sentimento e della genialità personale degli artisti (IUSTI, op. cit., I, 96 e HELENE STOCKER, *Von Winckelmann bis zu Wackenroder,* in *Palaestra,* XXVI, Berlino, 1904, pag. 10).

(2) *Opere di Antonio Raff. Mengs* – Roma, Pagliarini, 1787, pagg. XXX, XXIII, della vita del Mengs, scritta dal D'Azara. Si veggano, in questo volume, i trattati varii sulla bellezza, dove il Mengs spiega come egli intenda per ideale quanto si vede con gli occhi dell'immaginazione. Nella pittura si deve cercare il bello ideale nelle cose, che la natura presenta libere da imperfezioni, e cercare inoltre di renderle in forme superiori a quelle della natura, ciò che si può ottenere, nel chiaroscuro, con le mosse e gli accidenti di luce, nel colorito, con la scelta dei colori, delle loro degradazioni ed armonie, nella composizione, con il ritrovar cose non viste ancora, non osservate o non frequenti in natura. Esempii quasi perfetti delle tre maniere con le quali il bello ideale si può ottenere sono il Tiziano, il Correggio e Raffaello. – V. *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura* e *Riflessioni sopra Raffaello, il Correggio e Tiziano e sopra gli antichi.* Op. cit., pagg. 4, 49, 97 e 155.

(3) ROSENTHAL, *I. L. David* in *Bibl. de l'Ens. des B. A.*, Paris, 1912, cap. II e III.

(4) Ad esempio Cristian Unterberger, il Carstens, ecc., gruppo di pittori che si riuniscono attorno al Mengs per far cadere il Barocco. Si veggano GOËTHE, *Winckelmann,* ecc., op. cit., pag. 280, e ASHTON ROLLIN WILLARD, *History of. modern italien art.* Longmans, London 1898, pag. 149; il Willard nota pure come il Mengs non fosse altro che un ecclettico, pag. 148: *Winckelmann, insisted upon the direct imitation of the antique until Mengs advocated a form of eclecticism based upon the work of certains artists of renaissance.*

(5) La quale non veniva solo dallo studio di copia delle statue antiche, ma dall'insegnamento del Winckelmann e del Mengs, i quali al disegno annettono grande importanza. Lo

eclettica del Mengs era in Italia una cosa comune. Favorita dai viaggi che gli artisti compivano e dalle stampe numerosissime che uscivano dal De Rossi, dal Volpato e da altri, volte a diffondere le opere del Domenichino, dei Caracci, di Andrea Sacchi, dell'Albani, ecc., aiutata dagli antiquarii che l'Italia nutriva in sè, o che attirava dall'estero, Roma era diventata dottrinaria (1). Gli artisti che ad essa venivano ne subivano tutti l'influsso. La Francia ne fu compenetrata più che mai. Appena uscita dal dominio tirannico ed assoluto della donna (2), l'arte francese muove alla ricerca delle tendenze razionali che ispirarono il Poussin e il Le Sueur. Archeologi e studiosi d'arte come il Conte di Caylus, il Batteaux, il Sobrey, il Dubos, seguìti da uno stuolo d'epigoni, preparano la strada. Gl'insegnamenti del Mengs erano quelli stessi banditi da Daniel Webb nel 1765 (3). La grande arte tiepolesca del Watteau, del Fragonard, del Boucher, coll'armonia squisitamente accordata delle tinte, con la festosità galante delle composizioni, cade, pur nutrendo in sè i germi di quel senso della realtà che, elaborato dallo Chardin, esattissimo, nella seconda metà del secolo cede il posto all'arte graziosa sì, ma severa e morale nello stesso tempo, di G. B. Greuze. Il Caylus trova nel Vien il suo Mengs (4). L'ideale decorativo del secolo (5), scompare, le forme che sopravvivono in Francia non hanno ripercussioni all'estero. Il Voltaire e il D'Alembert pensano che le leggi del buon gusto possano decidere del bello, ma che queste leggi non han definizione. Il bello si trova negli antichi, e da questi soli si vuol derivare. All'arte seria, morale, la facilità satirica del Diderot (6) cerca di ricondurre gli artisti e oppone al Boucher " le grand gout

---

studio preliminare della scultura è consigliato sempre, oltre che per le movenze classiche, per il disegno: *ein junger maler welcher nur zu seinen vorteil in die schule des Bildhauers gehet,* ecc. - ERICH SCHMIDT, *Lessing,* 2 auf., 1899, pag. 508.

(1) COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre* - III vol., Paris, 1901, pag. 15. Il Winckelmann in una lettera al Francke, il 4 Febbraio del 1758, scriveva: *" In Rom, glaube ich, ist die hohe Schule für alle Welt „.*

(2) De Goncourt - *La femme au XVIII siècle* - Paris, Didot, 1862, da pag. 270 a 371.

(3) *Recherches sur les beautés de la peinture et sur le mérite des plus celèbres peintres anciens et modernes par* D. WEBB, Paris, Biasson, 1765, trad. dall'inglese. Veggasi anche in *Vita del Mengs,* del cav. d'Azara - op. cit. pag. XX.

(4) ROSENTHAL, *David,* op. cit. pag. 19.

(5) P. DE NOLHAC, *François Boucher,* Paris, Goupil, 1907, pag. 3.

(6) A. MICHEL, *L'école française de David á Delacroix,* in *"Les chefs d'oeuvre de l'art au XIXe siècle „.* Chap. I.

sevère des classiques „. L'arte religiosa è sempre più messa da parte, il senso di una ricerca accurata del vero si impone vitalmente.

Il Doyen, circa il 1758, con la Morte di Virginia, reca a Parigi il moto classico che il Fragonard non aveva saputo comprendere, pur divinandolo (1). Il David, il quale a Roma e a Napoli, si trovò (2) nel periodo che più vivamente subisce l'azione del Winckelmann (3), seppe elaborare le forme romane in un modo tutto nuovo. Sull'autorità dottrinale dell'arte antica, cioè su uno solo degli elementi di cui era composta l'arte del secolo, egli stabilisce un seguito di teorie che lo rinchiudono in un ambito strettissimo (4). Se pur dice di derivare da Raffaello (5), la sua arte è solo una pesante ricostruzione delle scene classiche, fatta con minuzia d'archeologo, con finitezza di miniatore. Le teorie dell'importanza sociale dell'arte che sono sua costante preoccupazione (6), lo volgono alla raffigurazione di scene storiche. La rivoluzione francese, dà a lui ed alla scuola, che dirigeva tirannicamente, un valore immenso. Il Diderot (7), passato nella riforma del Vien, del Regnault, del Peyron, culmina col suo insegnamento, recando il gusto del secolo verso un'affettazione di sentimento e di moralità (8), e conduce sempre più alla glorificazione di virtù civili o private. Il valore personale del David porta al moto una tecnica tutta sua, materiata di disegno, e dalle tinte unite. Una perfezione noiosa s'estende alle cose che meno la comportano, i panni, le foglie, i fiori. Gli oggetti sono riprodotti come in ispecchi, indicati

---

(1) Al *Cabinet des Estampes,* della Biblioteca Nazionale, di Parigi, sono del Fragonard copiosi schizzi, intagliati su opere del Domenichino, e di altri pittori italiani. E' una parte questa della figura del Fragonard del tutto ignota, e non certa priva d'interesse, se considerata seriamente quale influsso delle teorie del tempo, ciò che si potrebbe fare pure per il Boucher.

(2) Nel 1779 questi andò a Napoli con il Quatremère de Quincy, autore di un volume sull'imitazione delle Belle Arti, che contiene i germi delle teorie Davidiane, ROSENTHAL, pag. 21, MIETTE DE VILLARS, *Mémoires de David,* p. 70.

(3) IUSTI, op. cit., III, 298, II, 342, dove si parla del Piranesi e di quanto il Winckelmann abbia contribuito alla sua arte; II. 340, per i viaggi a Napoli e ad Ercolano.

(4) LOUIS COURAJOD, *Leçons professées á l'école du Louvre,* vol. III, pag. XI.

(5) ROSENTHAL, op. cit., pag. 23.

(6) ROSENTHAL, op. cit., pagg. 150, 166, ecc.

(7) DIDEROT, *Oeuvres complètes* - Paris, Garnier, 1876, t. X, pag. 467. - *C'est le dessin qui donne la forme aux êtres, c'est la couleur qui leur donne la vie (Essai sur la peinture).*

(8) F. BENOÎT, *L'art français sous la révolution et l'empire, les doctrines, les idées, les genres,* Paris, 1897, pag. 9.

da contorni duri, dove la luce penetra senza riflessi. Le carni non hanno più palpiti di luce.

***

Il processo evolutivo della pittura, che si svolgeva lungi da Milano, ha nella vita artistica della città una ripercussione non priva d'interesse. Da una parte sta l'Austria, che elabora per conto suo le conquiste straniere e cerca di adattarle all'ambito milanese, provvedendovi come le è possibile; in ispecial modo procurando a Milano opere d'arte, le quali, consistenti per lo più in incisioni [1], medaglie [2] ecc., non mancavano d'efficacia sugli artisti. I grandi magistrati austriaci recavano tra noi il gusto artistico della patria e le decorazioni richieste per i palazzi loro sono appunto oscillanti — e ne vedremo esempii — tra una pretesa classica ed un barocco vivo. Gasparo Lambach [3] da Breslavia, trovò nel Biondi, nel Traballesi, ed altri, imitatori per quelle pitture a finto bassorilievo che in Austria eran ricercatissime, recando un esempio notevole di queste infiltrazioni. La Francia, d'altra parte, per un'infinità di rapporti si trova a contatto con Milano. Tutti gli uomini colti hanno con la Francia relazioni di studio. I dotti milanesi vi sono apprezzati e l'attesa per quello che sapranno dare è grande [4]. L'arte francese non penetra però che ne' piccoli oggetti di lusso che la moda richiede, e in qualche lussuoso costume, sull'esempio di Parigi.

Artisti di Francia di qualche importanza che sian venuti a lavorare lungamente a Milano, non ve ne sono. S'incomincia però presto a comprendere l'arte sul gusto del rinnovamento francese e si chieggono dovunque opere mitologiche, ispirate a motivi classici, il significato simbolico delle quali abbia un sapore francese. L'espres-

---

(1) Il Klauber incise a Milano, per un volume di litanie loretane (Milano, Pier Antonio Frigerio, 1756) una serie di composizioni non prive di gusto. Le stampe dello Pfeffel eran frequentissime e molte non è raro (ad esempio quelle del Lugubre passionis speculum) trovarle riprodotte in pittura. Recavan esse inoltre un certo amore per il simbolo e per l'indirizzo religioso dell'arte, che a Milano durò a lungo. I volumi che la tipografia annessa al Monastero Maggiore di S. Ambrogio imprimeva, andavan adorni di fregi e d'incisioni di questo carattere.

(2) Basti ricordare la bellissima del Krafft per la restaurazione dell'Università pavese (1778).

(3) n. nel 1715, m. nel 1795.

(4) L'abate Galiani nel 1766 scriveva al Tanucci: "Attraverso il burro milanese sono sbocciati gli ingegni e i pensieri, si è visto il libro dei delitti e delle pene e vi è già un crocchio di molti giovani, che studiano e pensano, che il popolo crede increduli, ecc.
Carteggio dell'Abate Ferdinando Galiani col marchese Tanucci, in "Arch. Stor. Ital. " (a. I, 1871.)

sione del moto però è tarda e lontana. Prima, per effetto dell'Accademia di Brera dove un artista di genio, lo Knoller, recherà la maniera del Mengs, mal sovrapposta su una sua maniera speciale, tratta dal Troger e da altri pittori tiepoleschi, si viene ad un puro influsso tedesco.

Accanto allo Knoller opera con efficacia un italiano, il Traballesi, da Firenze, e vicino a questi, non trascurabile affatto, vige il movimento anteriore dei maestri lombardi, i quali, spesso, l'influsso classico vengon recando, in un modo semplice, che non guasta la grandiosità dello spirito tiepolesco, dal quale essi — il Giudici, il De Giorgi, il Corneliani — sentono di derivare. Il sentimento italiano dell'arte sotto la farragine e l'entusiasmo dei classicisti sembra precipitare. I volumi, alcuni dei quali degnissimi, che compaiono a trattare le questioni artistiche più dibattute, accanto agli altri molti che si rivolgevano a trattare questioni archeologiche, e che venivan da ogni parte dell'Europa, altro non recano se non l'esempio dei grandi maestri italiani del Rinascimento e, sull'esame minuto e paziente di essi, propongono il rinnovamento dell'arte.

Secondo le più diffuse opinioni quanto la rinascenza archeologica del Winckelmann e del Mengs chiede all'arte, è già svolto nelle opere del Domenichino, dei Caracci, di Raffaello, di Tiziano, del Correggio. Gli artisti sono di questo tutti convinti. Il Batoni, ad esempio foggerà sugli antichi, senza preoccupazioni, un suo movimento, che risulta dal modo d'interpretare usato dai suoi diretti predecessori [1]. Riesce, per questo l'ultimo grande maestro settecentesco d'Italia, e la sua maniera serve di modello ai maestri che seguono la tradizione. A Milano, per mezzo della grande tela, eseguita per la chiesa dei Ss. Cosma e Damiano [2], con la Vergine col Bambino ai piedi di un tempio, e i Santi Giuseppe, Zaccaria, Elisabetta, poi che spesso la sua chiarezza appare nella pittura lombarda, e poi che certe movenze desunte da questo suo quadro e da quello col B. Bernardo Tolomei, eseguito per S. Vittore al Corpo, ricorrono frequenti, vien fatto di pensare che abbia esercitato un'efficacia veramente note-

(1) IUSTI, *Winckelmann,* op. cit., I b. pag. 329.

(2) Oggi alla Pinacoteca di Brera. (Sala XVIII, n. 564). F. MALAGUZZI VALERI, *Catalogo della Pinacoteca di Brera,* Bergamo, 1908, p. 318.

vole, anche perchè trova modo d'innestarsi sul fare dei maestri locali, i quali, al neoclassicismo arrivavano per forze loro assai intense. I pittori milanesi, per la maggior parte seguono il processo evolutivo del Batoni, piegando le forme tiepolesche alle teorie nuove.

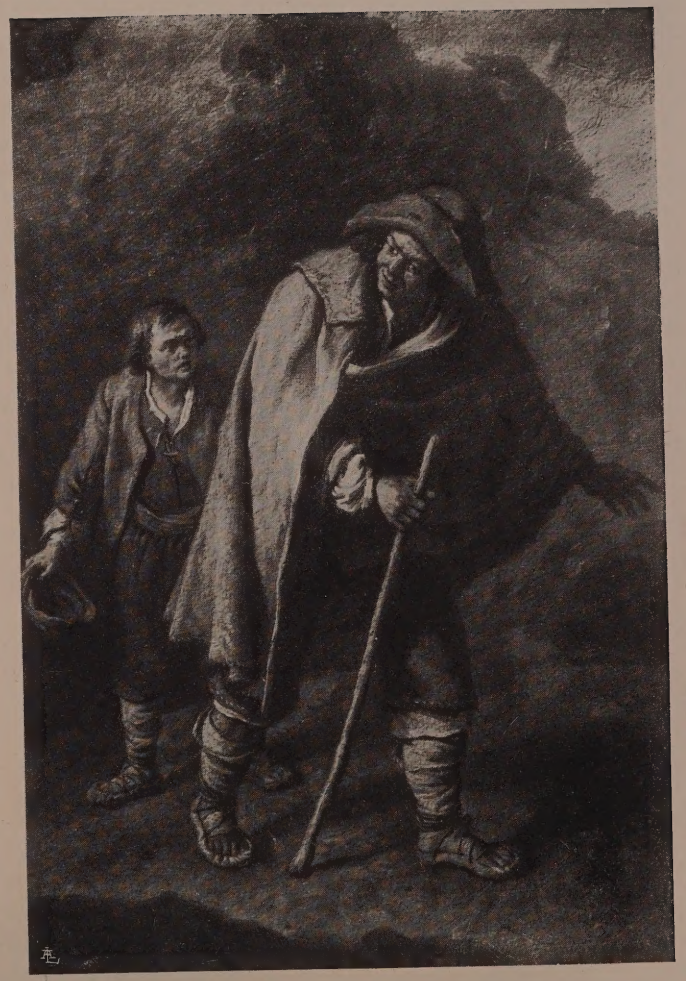
Ad essi le prime forme classiche vengono dagli ampii motivi architettonici che servivano a incorniciare medaglioni con soggetti sacri [1], a vestire le pareti di decorazioni mirabilmente armoniche. Gli esempî rimasti posson dare un'adeguata idea di quello che fosse negli artisti, ai quali meglio era possibile d'avvicinarsi all'antico, la smania di imitazione dei modelli classici, provenienti sì dal Vignola, che dalle stampe del Piranesi. Giuseppe Levati, (1739, nato a Concorrezzo; 1802, morto a Milano, professore di prospettiva a Brera), autore di un gabinetto in casa Borromeo, di varie pitture nei palazzi arciducali di Milano e di Monza, dov'è pur oggi conservata una sua vôlta, mirabile d'artificio, nella villa Litta a Lainate, ecc. è uno di questi. Similmente operò il Longoni, autore di varie architetture nella basilica di S. Ambrogio, che ricordano il fare di G. B. Sassi. Generalmente ben composti, in questi e in altri artisti (in Clemente Sacchi, nel Rainini, ecc.), i motivi risentono presto anche l'influsso del Piermarini, il quale coll'autorità sua sembra aver avviato da solo il movimento. I pittori seguono svogliati il rinascere del classicismo, senza nessuna stima da parte degli scrittori contemporanei che, quando ne parlano, sembrano tenerli quasi in nessun conto se non esprimono chiaramente la loro simpatia per un'arte classicheggiante.

Gli artisti in quest'incertezza operano sfiduciati. Ogni attività deve sembrar loro vana, e, attaccati alle vecchie forme d'arte, quasi oppressi dalle riforme e dallo stile che si richieggon loro, si lascian spesso malamente attirare da motivi per i quali non sono in alcun modo adatti. Le teorie sembrano tentare qualcuno, ma la fiacchezza della tecnica, fatta su lavori di pratica, il persistere degli influssi anteriori, non sembrano permettere quasi nemmeno un'attività che possa conformarsi alle teorie. I pittori di quest'epoca, numerosi assai, negli ultimi anni della loro vita sono già trascurati e dimenticati.

(1) Motivo di effetto grandissimo – Venuto da Andrea Pozzo, a Milano riuscì a dar fama a numerosi artisti quali il Castellino da Monza, Clemente Spera, compagno del Magnasco, ai fratelli Fabrizio e Bernardino Galiari, i fondatori delle moderne scuole sceniche, artisti di immaginazione prospettica sterminata.

A. DE GIORGI (?) – La Vergine in gloria (Milano, Palazzo del Senato, Affresco nella saletta terrena).

F. LONDONIO – Disegno di Cascata.
(Milano, Ambrosiana).



F. LONDONIO – Schizzo.
(Milano, R. Pinacoteca di Brera).

Distinguerli è cosa difficilissima, tanto è vasta la confusione avvenuta nel campo della pittura. Si ritrovano tempre notevoli d'artisti incapaci di sollevarsi, perdute nelle ricerche classiche. La folla anonima dei mille operai che attendono a motivi di decorazione, da porsi su sportelli di vetture, su sopraporte di sale, e nelle volte delle sale stesse, sembra sperderli così variamente da nemmeno riuscir possibile il rintracciarli. In questi pittori di un'epoca di decadenza è tuttavia un grande merito, perchè seppero scegliere con molto giudizio le forme svolte dai maestri anteriori e le vollero mantenute. Si deve a questo se il movimento classico venne a Milano assai tardi e se potè riuscire a qualche buon risultato.

L'Appiani è un grande maestro appunto perchè il suo classicismo è tutto imbevuto di motivi personali desunti da questi artisti che gli insegnaron l'arte vasta e magnifica dell'affresco, la scelta armoniosa dei colori, le sinuosità sapienti del chiaroscuro, la scioltezza delle mosse, la calda e sentita espressione delle carni.

Antonio De Giorgi è uno dei più simpatici artisti che a tal opera, forse inconsciamente, si siano dedicati. Le sue pitture son fatte con grande delicatezza di tocco, quasi su segreti tecnici destinati a scomparire. Nato e morto a Milano, nè il Malvezzi, nè il Ticozzi lo ricordano: soltanto lo Zani [1] ne dà gli estremi biografici (1720-1793). Le opere che di lui rimangono — perdutesi le tele di Santa Maria Segreta e di S. Francesco d'Assisi [2] con la cena d'Emaus, e con S. Bonaventura di Potenza — sembrano idealizzare la graziosa maniera del Sassi, dal quale certo derivano. Le migliori sue cose — gli affreschi sulla volta di S. Vittore in Ciel d'oro e sulle pareti e e sulle volte della cappella che a S. Vittore conduce dalla navata di destra della basilica di Sant'Ambrogio [3] — hanno una morbidezza passionale, dolcissima ed intensa. Gruppi di putti in aperti spazî di cielo gettano le note carezzevoli delle loro carni rosate. L'angelo più grande che sostiene la nube, dove poggia S. Vittore

---

(1) ZANI, *Enciclopedia metodica e ragionata delle Belle Arti* - Parma, Tipografia Ducale, 1820, parte I, vol. IX.

(2) BIANCONI, *Guida di Milano,* Edizione del 1787, pag. 241 e 279.

(3) BOSSI, *Guida di Milano,* Milano, Vallardi, 1818, vol. I, pag. 167. — A lui per certa evidente somiglianza con le pitture di S. Ambrogio, crediamo doversi attribuire la vôlta di una saletta all'Archivio di Stato con una splendida *Assunzione.*

in gloria, ride di un soave sorriso luinesco, le sue carni sono piene, la sua anatomia è rigorosa, le membra, calme e d'un impasto squisito, quanto al colore, lievemente più scuro, a rendere le linee dei contorni, s'agitano in mosse d'una melodiosità squisita. Nessuno mai certo seppe portare a tal punto la maniera che discendeva dal Tiepolo. L'influsso classico in questi affreschi che, da carte dell'Archivio della basilica, ci risultano eseguiti nel 1769, è in certe figure allegoriche dipinte a chiaroscuro, sulle porte che mettono nella sagrestia e nelle cappelle [1] di destra. Sembrano ricavate da qualcuno dei molti manuali di disegno che si stampavano dappertutto a diffondere i motivi più comuni dei bassorilievi e delle statue classiche. L'influsso bolognese che agì sul pittore sembra a noi di scorgerlo, in altre due pitture: nel S. Antonio di Padova con altro santo in gloria, a S. Satiro — oggi a sinistra dell'altar maggiore — rifatto a quanto sembra in gran parte, dove è facilmente visibile la disposizione dei due santi attorno ad una luce centrale, delimitata da una serie di putti che convergono in quella più chiara del Cristo [2], e nella tela di San Lorenzo, col Cristo che comunica gli appestati [3]. All'Ospedale Maggiore, fra altri ritratti ben condotti, quello che raffigura la contessa Francesca Arconati Mandelli Visconti, eseguito intorno al 1775, mostra una pennellata così completa, per raggiungene l'unità del dipinto, assieme ad una cosi gentile e lieve correttezza di disegno, da farla credere eseguita dall'Appiani stesso [4].

Francesco Corneliani (1740 - 1815) sembra disporre il quadro come in uno specchio. Dove pure è gentile, una stanca, faticosa precisione, un'affettazione di grazia sdolcinata e leziosa, sotto veste di mal compreso classicismo — giovinetto era stato a Parma, alla scuola del Callani, ove per quattro anni studiò il Correggio, e dove vide un quadro di A. R. Mengs — il disegno incerto, la composizione affaticata e ricercata, gli tolgono quei buoni pregi di colorista che pur lo distinguono. Nel 1768 lo troviamo ricordato in

---

(1) Il Longoni, probabilmente col De Giorgi, dipinse vari motivi di decorazione per due cappelle di S. Ambrogio, che hanno tutti i caratteri classici accennati.

(2) BIANCONI, op. cit., pag. 167, BOSSI, op. cit., vol. I, p. 89.

(3) BIANCONI, op. cit., pag. 241, BOSSI, op. cit., vol. I, pag. 133.

(4) Una simile gentilezza è nella scena sacra figurata in un quadro della chiesa di Solbiate Olona - BOSSI, op. cit., vol. II, pag. 14.

una lettera di Pietro Verri ad Alessandro [1], come colui che conciò malamente il teatro della Scala, e che, migliorato assai, aveva dipinto in una sala, per il padre loro, una tappezzeria a sughi d'erbe, figurandovi, con molta energia, alcune passioni, come l'ira, l'avarizia, ecc. Per case private dovette dipingere molto [2], ma di quelle pitture mitologiche, che i ricchi gli chiedevano, nessuna ci venne fatto di vedere, che in modo assoluto potesse attribuirglisi.

Nella chiesa di S. Maria della Sanità, in Milano, il suo quadro con la morte di Giuseppe rappresenta uno dei culmini dell'artista. È una scena composta, santa, di una calma fredda e studiata. Le due lunette nella chiesa di San Sebastiano, dove l'evidente ricerca di motivi correggeschi, riesce a porre una soavità aerea non priva di buon gusto, indicano una chiarità di toni squisita. Pure il suo valore, che dipende, più che tutto, da una certa consuetudine ch' egli ebbe con l'Appiani, è assai scarso; e privo sarebbe del tutto d'interesse, se egli non avesse dipinto i quattro evangelisti nella chiesa parrocchiale di S. Gervaso, presso Bergamo, che a noi sembrano riallacciarsi con i freschi dell'Appiani nella cupola di S. Celso.

Carlo Maria Giudici (1723–1804), nello stesso tempo scultore, pittore, architetto, è l'artista più rappresentativo della sua età. Parve venuto a metter ordine. Tornato intorno al 1760 da Roma, pieno delle idee classiche che vi fiorivano, pensò di recare a Milano quel nuovo stile che vi aveva appreso. Ma sui primi, la riforma, se forse era possibile nella pittura, non lo era quasi affatto nella scultura. Questa, dopo l'indirizzo classico che aveva ricevuto, agli inizî del secolo, dal Rusnati e dal Mellone, per effetto della tumultuosa arditezza di Elia Vincenzo Buzzi, protostatuario della fabbrica dal 1753, e addetto ad essa per più di quarant'anni, aveva perduto quasi interamente ogni ritenutezza. Pure il Giudici si accinse alla riforma, ciò che, sulle prime, non gli riuscì affatto. Pose modelli classici in una scuola da lui istituita, e, mentre veniva educando scolari ai suoi principii, piegava i suoi al gusto del secolo, ed eseguì così la statua di S. Girolamo penitente [3] per il

(1) *Carteggio di Pietro e Alessandro Verri.* Per cura di F. Novati ed E. Greppi, Milano, Cogliati, 1910, pag. 3.

(2) TICOZZI, *Dizionario degli artisti,* Milano, Schiepatti, 1844, vol. I, pag. 268.

(3) U. NEBBIA, *La scultura nel Duomo di Milano,* Milano, 1910, pag. 220.

Duomo di Milano, dove, accanto ad un certo manierismo di alcuni particolari, sussiste magnifica l'impressione di una forza classica, trasfusa nella mossa ispirata, nel corpo dalle anatomie rigorose. Poco più tardi, per la chiesa di S. Francesco da Paola frescava la vôlta [1], con un dipinto voraginoso ed oscuro, nel quale si mescolano motivi venuti dalla vôlta di S. Bernardino de' Morti, frescata da Sebastiano Ricci, con altri motivi classici, cercati con intenti statuarii. Dopo quest'opera non appare che il Giudici altre ne compiesse di pittura, almeno di qualche importanza [2]. Soltanto, disegnatore impeccabile, mentre accudiva ai suoi impegni di scultore [3] — col 1789 fu protostatuario del Duomo —, educava alla precisione più intensa, sullo studio degli esemplari di nudo che fornivano la sua scuola, una gioventù numerosa e ben disciplinata.

Col 1776 passò ad insegnare all'Accademia di Brera: nel 1775, aveva scritto una "Riflessione sulle Belle Arti„ [4], curioso documento del modo di pensare dell'artista. Stupito perchè, negli ultimi anni, quelli che più si allontanavano dagli antichi, degli antichi si reputasser seguaci, ad essa antichità vera vuol tornare, e proclama (pag. VI) la necessaria universalità degli artisti [5], la necessità del ben saper disegnare (con una punta satirica verso il Piermarini) e consiglia l'imitazione di Antonio Campi per l'invenzione, di Enea Salmazio per il disegno, di Gaudenzio Ferrari per la dolcezza del dipingere, di Bernardino Luini per la verità, finchè l'artista sta a Milano; se va a Roma, dopo i Greci, ben inteso, per l'architettura potrà studiare il Bernino, per la scultura Michelangelo, e per la pittura Raffaello, oltre varii minori. La sua confusione è un indizio eloquente di quello spirito che è in tutti, e che ha bisogno di una consistenza,

---

(1) Bossi, *Guida di Milano,* op. cit., vol. I, pag. 133; Bianconi, *Guida di Milano,* ed. cit., pag. 413.

(2) Il Ticozzi, op. cit., dice: "I migliori sono i quadri da camera di sacro e profano argomento, ne' quali scorgesi un dolce arieggiare di teste che ricorda il guidesco, molta dottrina nei nudi, castigato disegno, naturali attitudini, e quel delicato colorire che rese sì illustre il discepolo A. Appiani „.

(3) Bassorilievi del tutto classici escono dalle sue mani: ad es. quelli posti sul frontone del palazzo Belgioioso.

(4) *Riflessioni di Carlo Maria Giudici in punto di Belle Arti, dirette ai suoi scolari* – Milano, Motta, 1775.

(5) Restringendola però al solo campo dell'arte. L'epoca napoleonica vorrà invece l'artista, uomo universale, dotto, oltre che nell'arte, nelle lettere.

1

2

3

Dai " Rimm milanes de Meneghin Balestreri " Milano, 1744.

1. Ritratto di Domenico Balestreri; intagliato da Gaetano Bianchi su disegno di Ferdinando Porta.

2. Putti che giocano; intagliato da Gaetano Bianchi su disegno di F. Porta. – 3. La carrozza di un nobile; disegnato e intagliato da G. Bianchi.

GHERARDO DELLE NOTTI – Una vestale sotterrata viva.
(Roma, Galleria dell'Accademia di S. Luca).
(Fot. Anderson).

B. BOSSI – Putti che giocano. Disegno (Milano, Ambrosiana).

che non può trarre, o meglio che non vuol trarre, dallo studio diretto della natura, il quale del resto si muoveva abbastanza vivo, nel Londonio e nel Biondi, per meritare d'esser seguito.

Il paesaggio ed il ritratto hanno cultori sagaci e valenti, sebbene della pittura che a questi generi si riferisce, non accada mai di sentir parlare da' contemporanei. Francesco Londonio, pure, ne aveva ricevuto una bella fama [1]. Scolaro di Ferdinando Porta, agli insegnamenti del quale diresse molti dei giovani che venivano a studiare nella quadreria dell'Accademia da lui diretta, egli ebbe l'animo aperto alle scene campestri, con una viva, commovente intuizione del moversi degli animali e delle piante. Venuto su dal Lisandrino, con la sua forza realistica, trovò motivi agili e puri da tramandare al nuovo movimento, che pure poco si seppe giovare delle sue numerose pitture [2], e della traduzione che fece del Laocoonte del Lessing [3]. La Real Casa austriaca aveva a Milano, come pittore paesista, Marco Gozzi [4] (1759–1839), da S. Giovanni in Bianco di Val Brembana, delicato e sottile inventore, morto a Bergamo, dopo esser fuggito dalla rivoluzione milanese [5]. La maggior abilità ritrattistica [6] era intanto raggiunta dal Biondi (Francesco Antonio, 1735-1805). Una semplicità meravigliosa d'atteggiamenti è nelle sue figure piene di vita, aggraziate, svolte con un talento coloristico e con un senso della linea del tutto eccezionale [7]. Il Mal-

---

(1) FELICE CALVI, *Il patriziato milanese*, op. cit., pag. 179, dice come il Londonio avesse avuto il titolo nobiliare di cavaliere di Bolgarello, da una sua terra, per i soli meriti artistici.

(2) Molte sono riportate nelle sue squisite acqueforti; nella Pinacoteca di Brera (nn. 361–62–63–69–70–71. Cfr. F. Malaguzzi Valeri, Cat. cit. pp. 215–216), all'Ambrosiana (V. pagg. 73–76 del Catalogo), presso moltissime famiglie milanesi, sono opere sue, alcune delle quali, con figure umane, rivelano notevolmente, accanto al suo amore vivace per i soggetti naturali, il suo spirito classicheggiante.

(3) Noi non ne trovammo copia, ma il BERETTA, *Le opere di A. Appiani*, Milano, 1848, a pag. 84, ricorda quest'opera.

(4) L'Accademia di Belle Arti a Brera conserva di lui sette deliziosi quadretti.

(5) VILLA, *La Val Brembana*, Bergamo, 1895, pag. 53.

(6) L'origine del ritratto milanese in questo periodo è assai oscura. Accanto alla derivazione secentesca, vivificata in particolar modo da Salomone Adler, che fu anche maestro di Vittore Ghislandi (TASSI, *Vite dei pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, Locatelli, 1793, t. II; e M. BIANCALE, *L'arte di frate Vittore Ghislandi*, (L'*Arte*, 1913, 1 ottobre, p. 348) influiranno in particolar modo maestri veneti e non di rado francesi o piemontesi. L'efficacia di fra Vittore Ghislandi, contrariamente a quanto verrebbe fatto di credere, non si spiegò che in menoma parte a Milano, dove pure fu a dipingere.

(7) L'Ospedale Maggiore di Milano ne raccoglie un buon numero. Dei migliori citiamo il ritratto di Paolo Recalcati Cernuschi (1774), di G. B. Bargiachini (1781), quello ributtante della contessa Monti, vero capolavoro (1781), quelli di Luigi de' Pecchi (1782), di Giulio

vezzi [1] opina un probabile ravvicinamento tra il Biondi e l'Appiani, al quale si è veramente tentati di credere, pensando alla dolorosa supplica che il Biondi fece nel 1802 al governo [2], perchè lo sovvenisse, e dove ricorda la sua abilità nel finger bassorilievi, supplica che l'Appiani fece accettare, consigliando al governo l'acquisto di quattro quadri del vecchio artista [3].

Ma questi pittori non accontentavano Milano. La vastità del movimento neoclassico penetrava dovunque, e recava, con l'innumere quantità dei volumi che se ne occupavano, le notizie e le opere delle Accademie vicine a Milano, il desiderio di un degno risveglio. Le menti più nobili vi si accinsero studiando profondamente le teorie, e le applicarono in insegnamenti vitali ed organici.

La società colta italiana era tutta commossa dalle questioni artistiche. I dotti facevan l'opere d'arte oggetto di studio e di ricerca, i ricchi s'adoperavano per acquistare originali o riproduzioni. Una specie di orgoglio nazionale era in tutti per la preminenza artistica. Nel 1750 il marchese d'Argens nelle *Réflexions critiques sur les differentes écoles de peinture* sostiene la superiorità della pittura francese sull'italiana, nel 1755 il marchese Ridolfi gli risponde con un opuscolo. Poco dopo, nel 1763, il Roberti recita agli studiosi di pittura, scoltura, architettura dell'Accademia Clementina un'orazione dove sostiene il primato dell'Italia nelle arti, e invita i giovani perchè non se lo lascin rapire, ripetendo in parte quegli *Avvertimenti* che Giampietro Zanotti stampava per Lelio della Volpe a Bologna nel 1756, affinchè servissero per " l'incamminamento di un giovane alla

---

Fedeli (1789) V. CUSANI, *Ritratti dei benefattori dell'Ospedale Maggiore,* Milano, Porro, 1877, pag. 53. Un senso più profondo anima il ritratto del Notaio Gius. Macchi, meraviglioso, pag. 57, op. cit., e quello di Carlo Rovida, verissimo (1790), pag. 55, op. cit., quello di Giuseppe Cabiati (1799), pag. 59, op. cit. Veggasi pure Canetta, *Elenco dei benefattori dell'Ospedale Maggiore,* Milano, Cogliati, 1887.

(1) MALVEZZI, *Le glorie dell'Arte Lombarda,* op. cit., pag. 278.

(2) Archivio di Stato in Milano, *Aggiunte alle cartelle dei pittori, ecc.,* 10 Giugno 1802.

(3) Archivio di Stato in Milano, *Appiani* - 22 Febbraio 1803 e 7 Marzo 1803. Nella sua petizione il Biondi dice d'aver dipinto per il Palazzo Reale e per il palazzo di Brera; nelle carte dell'Archivio di Stato, relative ai Palazzi Reali, non abbiam trovato nulla, e nelle sale di Brera crediamo che a lui debban esser assegnate le pitture, a finto rilievo, che decorano, nella Biblioteca, la vôlta della sala oggi destinata agli studiosi muniti di un permesso speciale. Del Biondi ci sembrano nella Galleria del Palazzo Reale, molti dei bassorilievi che stanno sulle pareti, notati dalla Guida assai fugacemente e senza attribuzioni. - *Illustrazione dei Reali Palazzi* - Milano, 1863, pag. 65.

pittura [1]„. A questo moto, che fu assai vasto, un altro, pieno di entusiasmo per lo spirito enciclopedico francese, faceva riscontro. Nel 1762 l'Algarotti aveva dato alle stampe " il Trattato della pittura „ [2], dove, uomo dalla lunga pratica dei viaggi e delle idee che correvano, propone all'educazione del pittore il Pussino, lo Zampieri, i Caracci, assieme allo studio paziente dell'anatomia, e cerca di avviare all'universalità dell'arte.

Nel 1769 Saverio Bettinelli, verso il quale salivano gli entusiasmi di Agostino Paradisi, inebbriato d'ammirazione francese, nel suo libro sull'"Entusiasmo delle Belle Arti [3]„, scritto collo scopo di "ravvivare lo studio delle Belle Arti e sostenerlo contro gli studî, nemici dell'immaginazione„ (pag. 69), dimostra come l'entusiasmo debba portare al bello ideale, "che sta al disopra di tutte le bellezze ed esemplari che l'arte presenti o la natura „ (pag. 110).

La patria dell'entusiasmo per lui, naturalmente, è la Grecia, alla quale tutti debbono rivolgersi per la vera, grande arte. Un significativo entusiasmo per il Poussin è spesso nel volume, temperato, naturalmente, dall'ammirazione per le grandi opere italiane. Dal Bettinelli sembra prendere le mosse il Parini, il maggior assertore delle riforme, colui che le doveva svolgere con un contenuto filosofico profondo, e che potè esercitare un'azione diretta sì sui governanti, per l'amicizia col conte Firmian, che sugli artisti, per mezzo dell'insegnamento professato dal 67 nelle scuole palatine, come professore di belle lettere, e dal 73 nel Ginnasio di Brera, per i principî generali di belle lettere ed arti.

Francesco Reina, nell'edizione da lui curata delle opere del Parini [4] spiega il metodo col quale insegnava. Se il Sulzer e il Mendelsohn facevan le arti una perfezione sensibile rappresentata, il Pa-

---

(1) Lo stesso in una lettera a Cesare Flaviani Franchini in Pistoia: "Dio buono che cosa sanno i presenti pittori? pratica, pratica senza alcuna ragione „. G. GIORDANI, ***Sei lettere pittoriche per le nozze Hercolani-Angelelli,*** Bologna, 1836, pag. 16.

(2) ALGAROTTI, ***Opere,*** Venezia, 1791, vol. III., pagg. 57 e 68.

(3) SAVERIO BETTINELLI, ***Dell'entusiasmo delle Belle Arti,*** Milano, Giuseppe Galeazzi, 1769; v. prefazione dove parla del Paradisi che gli scrive parole entusiastiche per la sua opera. Per l'ammirazione verso il movimento francese è notevole una lettera del 1769 che il Paradisi scrive all'abate Salandri, segretario all'Accademia di Mantova che si trova in D'ARCO, ***Delle Arti e degli artefici di Mantova,*** Mantova, 1857, vol. II.

(4) F. REINA, ***Vita del Parini,*** premessa all'edizione delle ***Opere,*** in 6 voll., Milano, Tip. dei Classici, 1801-1804, pag. XLVII, ecc.

rini ammetteva solo che l'arte aspirasse alla perfezione, in ciò che la natura accenna, senza ottenerla, perchè la perfezione è un sentimento o tipo ideale superiore ai sensi, che ci diedero i particolari per comporla. Solo le proporzioni sensibili son quelle che posson darci una bellezza che cada sotto i nostri sensi, formando lo scopo delle opere d'arte. Di qui l'arte verrà a dare il diletto per via del bello, che ha, come principî generali, la composizione e l'imitazione, da cui discendono il bello naturale e artificiale. Gli antichi, i maestri del Cinquecento rappresentavano la realizzazione della teoria. Il Parini quindi trovava la decadenza delle arti (1) nella ipocrisia della corte di Roma, dopo la riforma di Lutero, specialmente dopo il Concilio di Trento, e nell'oppressione spagnola, le quali condussero alla servitù, all'ipocrisia, alla barbarie. Tuttavia i semi del buon gusto rimasti potrebbero risollevarle ancora. Di qui la necessità di un'Accademia, libera da ogni legge (2), riunione d'artisti che il governo dovrebbe provvedere di modelli. Queste idee il Parini le svolge pure in una lettera al Firmian. Ciò che nell'Accademia si sarebbe dovuto studiare è facile ricavarlo da altri scritti del Parini. Nel " Discorso recitato all'aprimento della nuova cattedra di Belle Lettere „ (Vol., IV, ediz. del Reina) si accenna frequentemente all'influsso delle lettere sulle arti figurative. Esse ascendono e decadono insieme. L'esempio della Grecia porta alla loro perfezione e alla loro unione. Di qui la necessità che le lettere e le arti rifioriscano concordemente e la necessità di un ritorno all'antico. Attraverso l'imitazione, la natura dà una nuova sorgente di bellezza (3), bellezza che non può star senza la proporzione, armonia delle parti, dagli antichi osservata sempre, dal Parini distinta in proporzione di qualità e di quantità, cioè delle parti distinte nel tutto, non già per la natura degli oggetti particolari, ma per il numero o la misura o la massa o la disposizione di essi (4). Le proporzioni che passano fra gli oggetti debbono esser rese chiare e sensibili nel nostro spirito dall'ordine. L'ordine deve porre nel lume e nell'aspetto più congrui al tutto, e più favorevoli alle parti,

(1) *" Delle cagioni del presente decadimento delle Belle Lettere e delle Belle Arti in Italia e di certi mezzi onde restaurarle „* REINA, *Opere* di G. P., vol. V, pag. 151.

(2) Ivi, pag. 154.

(3) PARINI, *Opere*, ediz. curata dal Reina., vol. VI, pag. 6.

(4) Op. cit. vol. VI, pag. 79.

ciascuno degli oggetti e ciascuna delle parti medesime. Tanta profondità non poteva forse essere universalmente compresa e, per vero, mal poteva riferirsi all'arte. Ma, dove era accessibile, valse certo a richiamare una serietà grande di studî, in omaggio alla propugnata necessità del Parini della coltura degli artisti come mezzo ottimo a perfezionarli [1]. Un po' più tardi il Gallerati, scriverà un volumetto " Sulle cagioni per le quali nel nostro secolo pochi riescissero eccellenti pittori„ [2], notevole assai, perchè elaborazione di concetti allora comuni.

Mentre il Parini era salito alla speculazione filosofica, questi si tiene all'indagine tecnica e trova come, dopo l'eccessiva mollezza dei costumi del secolo, per la mancanza di mecenati, e d'educazione presso i ricchi, i maestri siano portati al solo lavoro di pratica. Il loro insegnamento, dice egli [3], si limita a chieder copie di quadri troppo finite, ovvero a richieder grande prestezza d'esecuzione [4]. Venendo ai ripari, dà norme per il modo di disegnare adagio [5], onde cercare di render bene le parti minute, richiede lo studio dell'anatomia e, naturalmente, quello dei gessi greci che avvezzano al rilievo.

Con questo movimento ne sorgono altri che, direttamente originativi, hanno un'importanza notevole. Gli studî sui maestri antichi fioriscono. Ogni città d'Italia ha guide di quest'epoca, compiute, che avvezzano allo studio e all'osservazione delle opere antiche, connettendo la storia delle opere d'arte ad osservazioni pratiche. Così fa il Bianconi nelle varie edizioni della sua " Guida di Milano „, così il Gallerati nelle sue " Notizie intorno alle opere di pittori nazionali ed esteri „ [6] e con essi quanti scrittori di arte e di artisti si occupano. Un'altra forza, finora latente, sboccia in una fioritura incredibile, che sembra precorrere lo svolgimento della pittura. Le stampe d'arte, le incisioni, dirette per lo più da dotti che

---

(1) SCHERILLO, *Poesie di G. Parini,* Milano, Hoepli, 1899; SERAFINO RICCI, *Il Parini e le Belle Arti,* in Miscellanea Scherilliana (*Da Dante a Leopardi,* Milano, Hoepli, 1904), studio superficialissimo.

(2) Ne uscì solo *La disertazione prima,* impressa nell'officine dell'Imperial Monastero di S. Ambrogio nel 1780, con qualche bella incisione, dedicata al Firmian.

(3) Op. cit. pag. 26.

(4) Op. cit. pag. 27-31.

(5) Op. cit. pag. 36.

(6) Marelli, Milano, 1777.

seguono il grande moto neoclassico, vengono a dare riproduzioni di opere antiche, di quadri che arieggiano l'antico, e composizioni varie dove simboli, tratti dalle rimanenze dell'arte greca e romana, sono frequenti.

Da quelle che Ferdinando Porta disperse in numerosi volumi [1], e che il Krafft, amico dello Knoller, tracciava, in composizioni che avevan atteggiamenti barocchi, con particolari dall'antico, si viene ad artisti che sono una delle più convincenti prove dell'influsso classico, e che, come tali, erano apprezzati da quelli che d'arte s'occupavano. La scuola milanese non diede buoni artisti [2], oltre il Mercoli, finchè nel 1770 Domenico Cagnoni non si stabiliva a Milano, e, lasciati gli influssi veneti, che sì ingenui appaiono nelle illustrazioni del volume: " Veterum disciplina in re rustica Adriani Bemteri „ [3], commessegli da Pietro Verri, su incarico ricevuto dallo Sperges [4], riusciva ad accostarsi a Benigno Bossi, incisore dal tratto potente e fortissimo, riuscito al classicismo dopo una lunga esperienza di arte barocca, che non l'aveva però distolto dallo studio del vero [5]. Il Mercoli nipote, col Cagnoni, coll'Aspari, ecc., nel 1779 concorreva alla pubblicazione della " Storia delle arti del disegno presso gli antichi „, di G. Winckelmann, tradotta dal tedesco, edita dal Monastero Maggiore, in due volumi. L'arte del neoclassicismo comincia la sua ascensione decisa, irrefrenabile. L'Aspari, che vi concorre, è un professore di figura all'Accademia, che nel 1776 era sorta, sotto gli auspicî di Maria Teresa, e dà, colla presenza sua e con quella del Cagnoni, che all'Accademia stessa insegna l'arte dell'incidere, una sanzione quasi ufficiale al volume.

La data del sorgere dell'Accademia, per vero, indica un ritardo notevole su quelle di altre città vicine a Milano, che a Milano stessa avevan mandato già un notevole contributo artistico. Quella di

---

(1) Notevoli assai quelle inserite nella raccolta di componimenti in morte del Conte G. C. Imbonati, Milano, Galeazzi, 1769.

(2) BERTARELLI e PRIOR, *Il biglietto di visita,* Bergamo, Arti Grafiche, 1911, pag. 108 e 110.

(3) Milano, Galeazzi, 1770.

(4) F. NOVATI, *Un libro milanese del 700, illustrato* (*Il libro e la stampa,* 1909).

(5) L'ispirazione classica del Cagnoni è in tutte le sue vignette eseguite dopo il 1775. Citiamo ad esempio quelle che nel 1783 incise per i frontespizî dei volumi: ***Atti della Società Patriottica,*** edito dal Monastero Maggiore, nel 1783, e ***Caroli Firmiani vita*** di Teodosio Villa, edito pure nel 1783 dal Monastero Maggiore.

Parma, fiorentissima, era sorta nel 1752, per iniziativa di Ferdinando I di Borbone [1], e i suoi concorsi furono palestra vitale per l'arte, chè ad essi accorsero il Goya, il Traballesi, il Bergler, il Borroni, ecc. [2] Da Benigno Bossi (1727-1797), volgarizzatore sapiente del Parmigianino, del Mazzola, incisore forte ed accurato, vengono, tra gli altri, il Londonio e Simone Ravenet, viene l'ammirazione, costante in tutti i discepoli, per le opere del Correggio. Vari pittori dell'età napoleonica a Milano, il Callani, Giuseppe Mazzola, il Quaglia, Giuseppe de Alberti, miniaturisti, deriveranno da lui la loro attività. Da Mantova, Giuseppe Bottani, scolaro del Meucci e del Pugliesch di Firenze, diffondeva la sua viva maniera romana come si può scorgere nella tavola per S. Giovanni Decollato, chiarissima, già esposta nella Pinacoteca di Brera, e nel vivace autoritratto (Pinac. di Brera. S. XXVIII, n. 578), dove la maniera del Bottani è dolcissima, così come nelle molte altre tele che si trovano a Mantova, a Bologna, a Roma [3].

Verona nel 1766 apriva un'Accademia di pittura, e un padre Ippolito Bevilacqua, nell'opuscolo [4], dove son contenuti i regolamenti del nuovo istituto, dopo innumeri vanti a Raffaello e a Michelangelo, sostenendo che questi tali s'eran fatti sull'esempio delle statue greche, sostiene che su queste naturalmente dovrà studiare chi ad essi vorrà accostarsi.

Il caposcuola di quest'Accademia, il Cignaroli, pare aver avuto frequenti rapporti con Milano e certo molti rapporti corsero fra l'accademia milanese e quelle di Bologna, di Roma, ecc. [5].

L'Accademia di Milano era una necessità, e il rapido suo fiorire mostrò quanto fosse desiderata da ognuno. I dominanti austriaci, intesi, dopo il 1770, non più a svecchiare le antiche istituzioni lombarde, ma a fondarne nuove che fossero ben in relazione coi

---

(1) *La R. Accademia parmense di Belle Arti,* memoria di P. MARTINI, Parma, Ferrari, 1873.

(2) CORRADO RICCI, *La R. Galleria di Parma* - Parma, Battei, 1896, pag. 1-9 e L. HAUTECOEUR, *L'Académie de Parme et ses concours à la fin du XVIII siècle.* - (" *Gazette des B. A.* „ 1910, pag. 147).

(3) D'ARCO, *Memorie, ecc.* I, 84.

(4) L'opuscolo, evidente emanazione dell'Accademia stessa, non porta indicazioni di sorta.

(5) TIVARONI, *L'Italia prima della rivoluzione francese,* L. Roux, Torino, 1888 - parte I, pagg. 140-157.

progressi del tempo[1], la provvidero di insegnanti. Il Firmian vi pose un suo protetto, Martino Knoller, tirolese. Furon fatti venire da Firenze il Traballesi, da Roma Giuseppe Franchi: a Milano furon scelti l'Aspari, il Cagnoni, l'Albertolli ad insegnare pittura, scoltura, l'istruzione elementare del disegno di figura, l'ornamento. La pittura neoclassica ebbe così le sue basi ufficiali.

---

(1) CAIMI, *L'Accademia di Belle Arti a Milano.* Sua origine, suo incremento, e suo stato attuale, Milano, Lombardi, 1873, pag. 9.

Capitolo III.

Martino Knoller
Giuliano Traballesi

Il Rosini [1], per il risorgere delle arti milanesi che, dopo il 1775, avviate sullo stile del tempo, nutrono gli elementi più fecondi dell'arte italiana, quale sarà espressa nell'età napoleonica, crede opportuno di paragonare, non sappiamo con quanto buon gusto, l'epoca del Firmian a quella di Lodovico il Moro. L'audace mossa retorica risponde solo in menoma parte al vero. La nuova Accademia segna la morte dei pochi pittori che seguono le tradizioni locali: la loro attività non può più svolgersi, la loro opera diventa, nell'assieme, del tutto inutile. L'arte ufficiale li soverchia, li avvince, per quanto gli è possibile, o li lascia del tutto in abbandono.

L'Austria sembra assorbire ogni attività, incanalarla e regolarla. Quello che aveva fatto col fôro, con le imposte, coll'agricoltura, lo fa colle arti; e quella specie di corte che vive a Milano, sia attorno al Firmian, che attorno a Ferdinando d'Austria [2] o al Wilzeck, trova modo di portare efficacia sulle arti, che ritrovano degnamente il loro posto nell'alta società milanese, la quale, per vero, d'arte non s'era mai disinteressata [3].

---

(1) GIOVANNI ROSINI, *Capitolo ultimo della storia della pittura italiana,* Pisa, Capurro, 1847.

(2) A. BOGNETTI, *Nascite sovrane in Milano (1775-1836)* in " Da Dante a Leopardi „ raccolta cit., pagg. 643, 663.

(3) Di ciò recan testimonianze curiose alcune composizioni letterarie del tempo. Notevole è un vivace giudizio di Pietro Verri sull'infelice periodo artistico che corse tra il 1745 e il 1780 circa, indicatoci dal Prof. Francesco Novati, contrario certo a quanto, di solito, allora si pensava. Si trova esso in uno scritto inedito intitolato " Memoria manoscritta sopra

Nel 1778 il prospetto del palazzo di corte si scoperse, in quel tipo ionico, affatturato, dall'aggetto scarsissimo dei pilastri sul piano normale della muraglia, proprio della decadenza romana.

L'interno doveva esser decorato di freschi e a tracciarli furon tosto chiamati lo Knoller e il Traballesi, professori dell'Accademia.

Lo Knoller (1), nato a Steinach presso Innspruck nel 1715, apprese la pittura dal padre Francesco, mediocre artista da villaggio; da questo, dopo alcune controversie famigliari, passò al pittore Paolo Troger (nato nel 1698, a Zell presso Wesberg in Tirolo, morto nel 1757 a Vienna, rettore dell'Accademia) il quale, dopo una sommaria istruzione fatta sul Tiepolo, sul Veronese e su qualche maestro di Bologna, dove giunse nelle sue peregrinazioni giovanili, erasi costruito una speciale, rozza e forte maniera barocca (2). Questi lo condusse a Vienna, e là l'artista si modellò sul fare di Daniel Grau (3) (1694-1757), scolaro del Solimena, del Ricci e dell'Altomonte (4). Lo Knoller perdette qui tutta la prima sua maniera, un po' olandese, che, in Innspruck, da Ignazio Pögel aveva tratto (5). Nel 1753 egli vinse il premio dell'Accademia di Vienna, con un quadro " Tobia guarisce gli occhi del padre „, oggi perduto (6), e allora abbandonò Vienna per venire in Italia. Eseguì, indugiandosi nel viaggio, varii lavori per la chiesa di Aurass: dodici figure, a fresco, d'apostoli vigorosi, che, per drapperie, tinte, ecc., ricordano

---

i suoi impieghi „, dove a pagg. 4-5, parlando della Milano della sua gioventù, cioè a dire, intorno al 1750, dice che: " Le belle arti erano paralitiche. La facciata di casa Litta mostra quale fosse l'architettura.... La pittura era adoratrice del Magatti di Varese e del Porta in Milano, due sgarbati manieristi „.

(1) La figura dello Knoller attrasse sovente l'attenzione degli studiosi d'oltralpe. I principali studii che alla sua attività si rivolgono, son quelli di I. G. MENSEL (*Neue Miscellaneen*, Leipzig, 1796, 2 Stck, pag. 229), entusiastica lode dell'artista; dell'Abate E. GLAUSSEN, *Memorie della vita e delle opere di Martino Knoller, professore di pittura nell'Accademia di Belle Arti di Milano*, Innspruck, 1837, tradotta in italiano nel 1838, pubblicata dalla tipografia milanese di Cristoforo Rivolta, di nessun valore per la critica artistica, fondamentale per la sua importanza storica; e di JOSEPH POPP, *Martin Knoller, Ein Beitrag, zur Kunstgeschichte des 18 Iahrhunderts*, Innspruck, 1904, ben condotta, ma solo per l'attività che l'artista svolse in Austria.

(2) I. POPP, op. cit., pag. 12-17.

(3) Ci pare che la foga mitologica di questo artista sia quella che meglio corrisponda alle grandi abilità di frescante dello Knoller. Si consideri ad esempio la S. Elisabetta della *Gemälde Galerie alten meister* di Vienna, n. 1557, della quale il *Catalogo* del WARTENEGG e del DOLLMAYR, Vienna, 1907, reca un'ottima riproduzione. Vi sono figure e stoffe interamente simili a quelle di dipinti dello Knoller.

(4) POPP, op. cit., pag. 15.

(5) Il POPP, per questa maniera, cita un ritratto del Pögel al Ferdinandeum di Innspruck.

(6) ANTON WEIN KOPF, *Beschreibung der Wiener Akademie*, Wien, 1900, pag. 100.

M. KNOLLER - Apoteosi di Alberico Belgioioso *"Italia ab exteris liberata"* (Milano, Palazzo Belgioioso).

M. KNOLLER - La liberazione di Rinaldo (Milano, Palazzo Belgioioso).

assai il Troger, nei quali il barocco austriaco, pesante, nobile nei gruppi, grazioso solo nelle tinte vivissime [1] e ben armonizzate, si fa sentire con tutta potenza, e culmina nelle scene dell' " Adorazione del sacramento „ e dell' " Invenzione della sepoltura di S. Stefano „, dove il Popp nota [2] la diversa colorazione della pelle a seconda della qualità delle persone. Nel 1754 lo Knoller giunse a Roma, e, della rinascita che Anton Raffaele Mengs preparava, fu tosto seguace [3].

Ma gli insegnamenti del Mengs ebbero un effetto speciale su di lui. Lo Knoller ne compenetrò sì le teorie, ma, quanto a metterle in pratica, evidentemente, non riuscì. Soltanto gli rimase smussata la rudezza a lui solita, nel dipingere ad olio, e, sulla maniera del Mengs gli venne fatto di condurre i suoi ritratti. Nel 1759 passò a Napoli, ove conobbe il conte di Firmian, ambasciatore a quella corte [4], e vi operò varie cose; veniva quindi dopo un intervallo di lavori varî, a Milano nel 1767, quivi prendeva in moglie un'Annunciata Cardani, e, fondatasi l'Accademia di pittura, fu chiamato ad insegnarvi.

L'attività, che vi svolse, fu grande e variata ma rimase sempre un singolare innesto di Barocco sul nuovo classicismo [5].

Delle sue opere le principali si trovano ne' palazzi Litta, Reale, Belgioioso. Quelle del palazzo Litta sono forse le prime compiute dopo la sua venuta [6]. Il Barocco, come il pittore l'amava, si rivela dappertutto. Le tinte sono calde, arrossate in modo che gli è caratteristico. La vasta figurazione delle nozze di Proserpina con Vul-

---

(1) DR. ILG, *Die Barocke Kunst geschichte. Charakterbilderaus Oesterreich-Ungarn*, Wien, 1883, p. 281.

(2) POPP, op. cit., pag. 20. Si vegga anche in *Wanderungen und Kunst studien in Tirol* del SEMPER, I. Bd, pag. 61.

(3) Come tale dal GOETHE (*Winckelmann*, Cotta, 1806, pag. 280) e da altri trattatisti, fu sempre considerato.

(4) Veggasi nella raccolta di Autografi di pittori, all'Archivio di Stato in Milano, una specie di autobiografia dello Knoller.

(5) POPP, op. cit., pag. 5 *" er wächst aus dem österreichischen Barock, almählich in den Klassizismus hinein „*. Il carattere barocco, predominante nelle opere di questo pittore fu compreso anche dal MOLMENTI, che nella sua opera sul *Tiepolo*, già citata, pag. 313, dice che in lui " appare evidente lo studio delle opere di Giambattista „. Quest'affermazione non va certo presa alla lettera: nella sua secchezza abituale, lo Knoller, non trasfuse nulla della gioiosità del Tiepolo; vale però in quanto vi riconosce un influsso del Barocco italiano.

(6) Verso il 62 e il 63 lo Knoller fece un secondo viaggio a Roma, prima non consta che egli abbia fatto opere di vera importanza.

cano [1] è assai grata come pure i varî motivi ornamentali di putti e d'architetture, profusi tra le finestre, sugli specchi. Frequenti sono i vasi con fiori, motivo di ornamentazione, che il Popp riconosce derivare dal Barocco austriaco, ma che a noi pare infiltrato nell'arte milanese assai prima dello Knoller, tanto frequentemente vien fatto d'incontrarlo nelle pitture del Longoni, del Magatti, del Sassi, e di tutti i quadraturisti e pittori ornamentali.

Le pitture del Palazzo Reale sono di assai migliore esecuzione. Il Parini, spirito così meravigliosamente italiano, da non obliar certo per la teoria la pratica, dirige il pennello dell'artista suggerendogli i motivi che dovevano servire di traccia all'opera pittorica.

Lo Knoller non è un artista che vada in cerca di sempre maggior perfezione. Una volta formatosi, la sua tecnica, le sue forme non subiscono mutamento. La sensazione pittorica per lui si racchiude soltanto nel modo di comporre le scene. Ed in questo si deve riconoscergli una superiorità indiscutibile.

Ma questo pregio, che veniva, più che da altro, dall'influsso barocco, non era certo quello che meglio potesse farlo stimare dalle nuove generazioni, rispettose sì della sua arte, ma non propense ad imitarla. Le prime opere lo Knoller le eseguì cominciandole nel 1771, quando il palazzo si allestiva per le nozze che l'Arciduca Ferdinando stringeva con Maria Beatrice d'Este [2].

Di varî lavori che lo Knoller vi condusse, quello certo che di maggiori pregi s'avviva è la vôlta della sala assegnata già a stanza musicale per l'inverno. Il tema che vi svolse è " l'Aurora intempestiva „, immaginato con soavità squisita dalla classica erudizione del Parini [3]. Sotto un padiglione " velo bruno e seminato di stelle,... sostenuto da alcuni genî alati „ [4] il Sonno giace, mollemente addormentato. Pasitea, ninfa bellissima, improvvisamente ferita negli occhi dalla luce d'Aurora, si leva e, ancor tenendo una mano sotto le spalle del Sonno, l'altra reca agli occhi, schermendosi da' troppi vivi, improvvisi raggi.

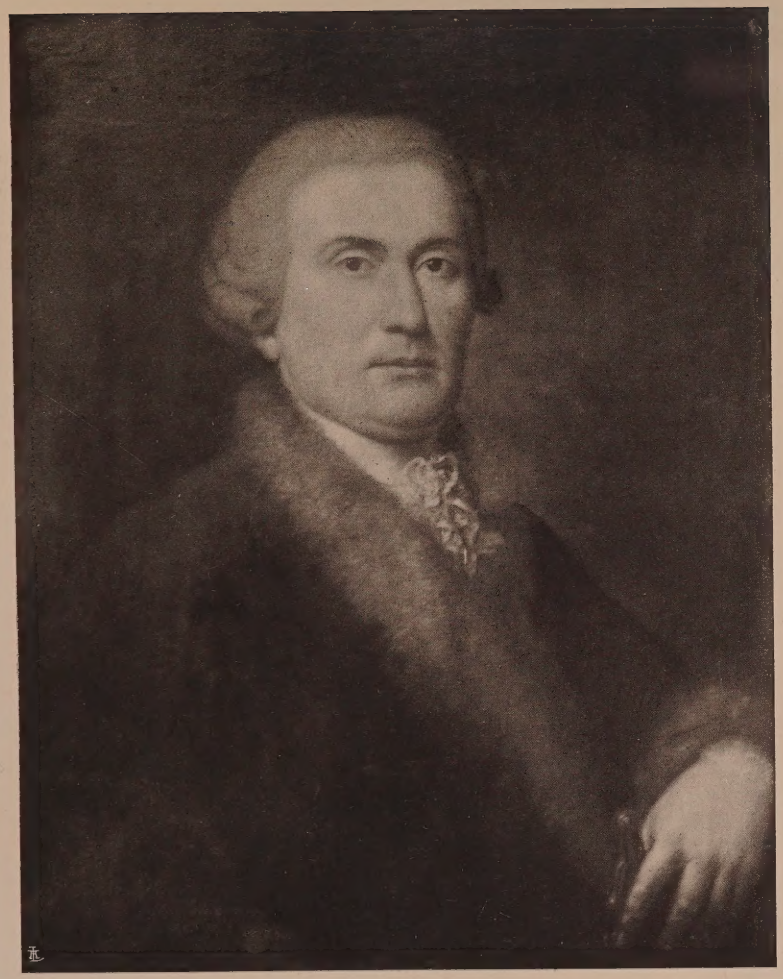
---

(1) BIANCONI, *Guida di Milano,* ed. cit., pag. 101; POPP, op. cit., pag. 54. La scena per lui raffigura Venere e Vulcano.

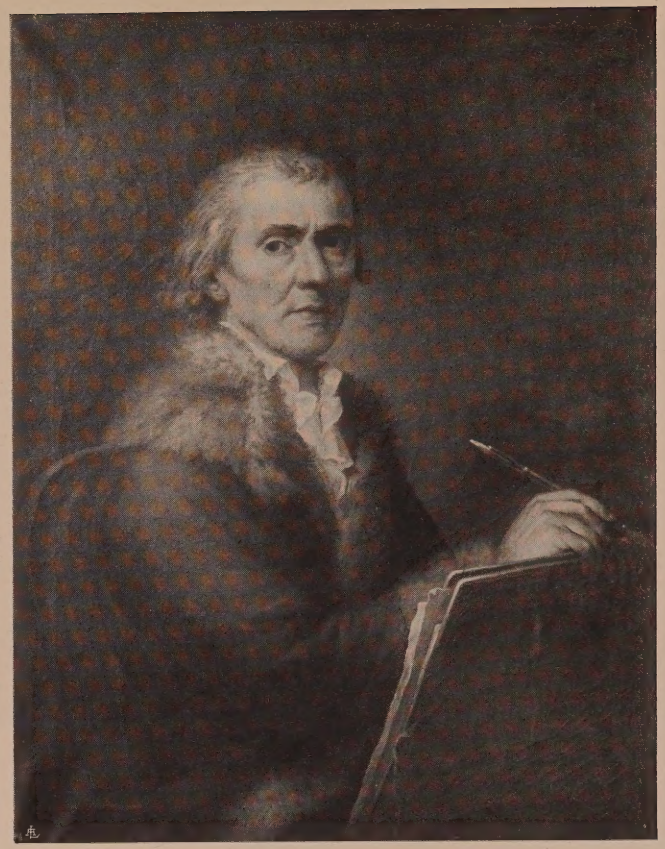
(2) GLAUSSEN, op. cit., pag. 24.

(3) PARINI, *Opere,* ediz. curata dal Reina, t. V, pag. 49.

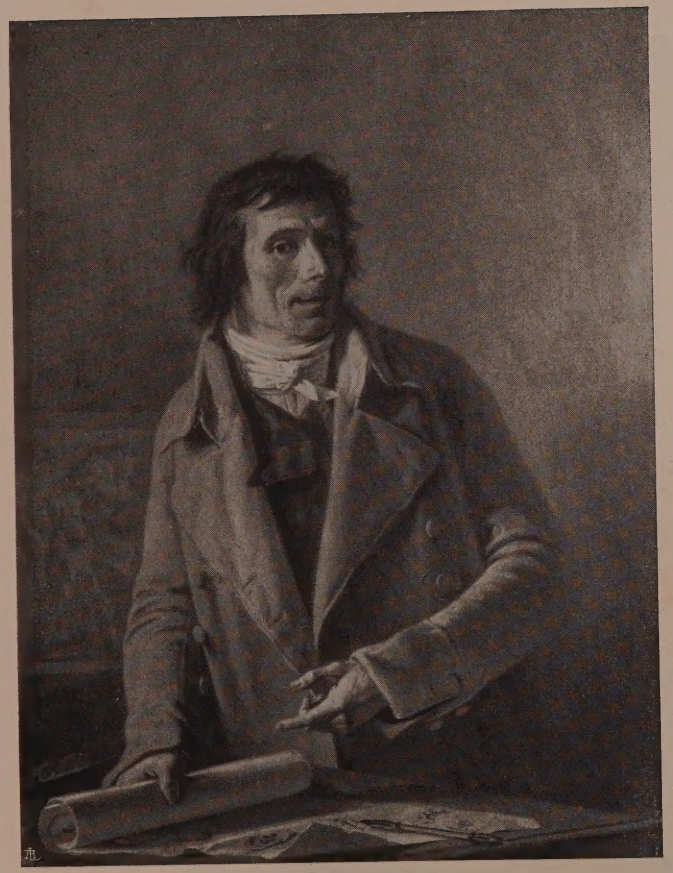
(4) Parole usate dal Parini stesso. Cfr. *Opere,* loc. cit.



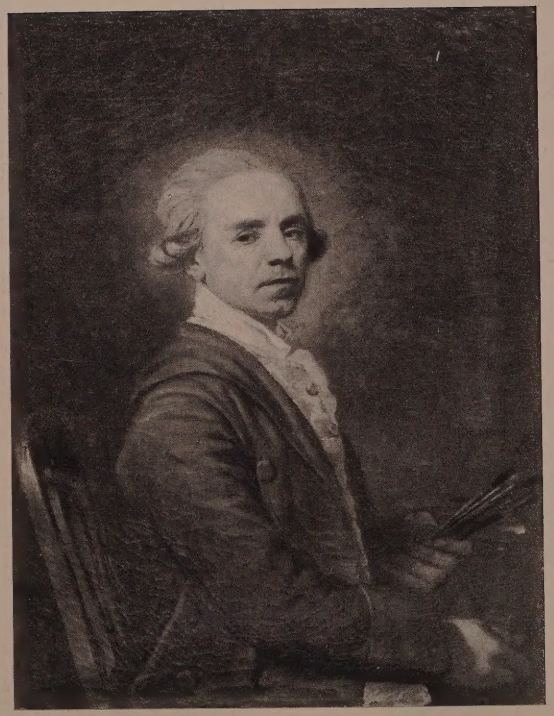
M. KNOLLER – Giuseppe Piermarini.
(Trevi, Raccolta del conte T. Valenti).



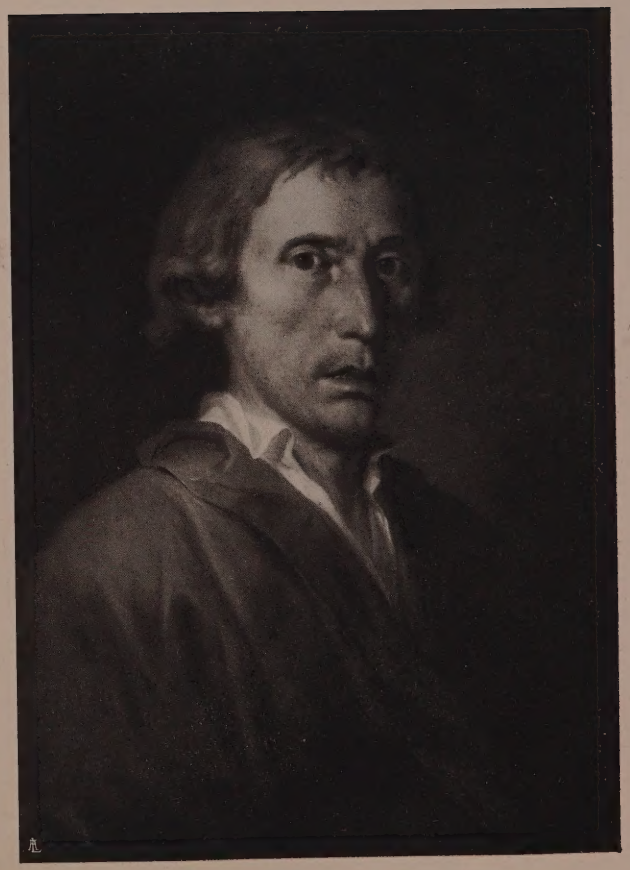
M. KNOLLER – Autoritratto.
(Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).



D. ASPARI – Autoritratto.
(Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).



G. TRABALLESI – Autoritratto.
(Milano, R. Accademia di Brera).



M. KNOLLER – Autoritratto.
(Milano, R. Accademia di Brera).

L'Aurora s'avanza, le si fa incontro Amore che tenta di frenare i cavalli d'Aurora, i quali, spaventati, voglion ritrarsi senza curare la voce dell'Aurora che li incita. Espero, fuggendo, scompare lontano. Una certa imprecisione di disegno fa la scena più grata, quasi recandola in una lontananza di sogno. I colori vivi e caldi hanno una potenza che affascina. Il loro impasto ottiene il chiaroscuro incupendosi sottilmente. La scioltezza delle figure toglie all'influsso classico, lievissimo, ogni durezza, e questo influsso rimane solo nell'insieme della scena, che porta genî, putti, divinità tolte dalla mitologia.

Simile a questo dipinto è " il trionfo di Giasone „, composizione allegorica, nella prima sala di passaggio [1]. Ampia figura, Giasone, in forma di giovane robusto e bellissimo, siede su nuvole, in atto di essere abbracciato e baciato dall'Immortalità, e coronato dalla Vittoria. Squilla la Fama in una lunga tromba e sotto di lui volano genî recandone le armi. Lontana la nave degli Argonauti spiega le vele. Le teste delle figure qui, come negli altri dipinti, sono di un classicismo tutto speciale, che sembra sapere la melodiosità dell'interpretazione berniniana. A volte viene fatto di ricordare il Poussin per una folla di particolari, e per quell'immense abilità pittoriche che alla composizione recano un'armonia costante e viva. Le note gentili non mancano. Le tinte s'assottigliano e si fanno spesso esili, come vinte da qualche lontano ricordo tiepolesco.

I quadri ad olio, più contenuti, e di una certa cupezza di tinte non ritrovano le splendide, vivide note degli affreschi. Così quello che ben si può dire il capolavoro dello Knoller, il grande riquadro che decora la vôlta della Galleria del palazzo Belgioioso, dove è effigiata l'apoteosi di Alberico il grande col motto " Italia ab exteris liberata „ [2], in cui il guerriero spazia in un ampio cielo, seguito dai suoi compagni [3], non ha, nonostante qualche difetto nella troppo

---

(1) *Illustrazione storico - artistica dei Reali Palazzi di Milano,* Milano, Alberti, 1863, pag. 58. PARINI, *Opere,* ediz. cit., vol. V, pag. 77.

(2) Ricordato in *"Parini e il suo secolo „* di C. CANTÙ, *Storie minori,* vol. II, pag. 614.

(3) Dipinse lo Knoller per il palazzo Belgioioso, accanto a questo affresco, due medaglioni con la Gloria dei principi della casa Estense e l'Emulazione, e, in una sala contigua, Rinaldo nei giardini d'Armida, Ruggero e Bradamante, affresco circondato dalle Ore dipinte in finto bassorilievo. In due sale laterali sono Giove che accoglie Ganimede, Flora e Zefiro, tutte cose gratissime. Di altre opere dello Knoller a fresco è memoria. Il ratto di Ganimede nel palazzo Bigli, Zefiro coronato da Flora per il Marchese Bossi, probabilmente su soggetto del

affastellata composizione, riscontro di sorta nei suoi dipinti ad olio. La sua tela migliore, oggi alla Galleria di Vienna [1], eseguita nell'anno 1795 figura " *Die Grundsteinlegung des Concordia tempels in Laxemburg* „ ed ha la grandiosità imponente delle sue migliori composizioni, serba la magnificenza di certe tinte e la scioltezza di certe mosse, che in lui provengono, a quanto nota il Popp, dall'influsso del Mengs, che fu più squisito nelle opere di cavalletto che negli affreschi. Nella copia che egli fece, per il Santuario di S. Celso, di una Sacra famiglia, attribuita a Raffaello, tanto piaciuta a Giuseppe II, quando nel 1769 venne a Milano, da voler portarsela via [2], lo Knoller, in una strana mancanza di disegno, reca tinte armoniche assai, pur essendo piuttosto cupe. Nei ritratti egli trova accenti di verità indimenticabili: resi con una forza caratteristica, essi hanno quel carattere di pittura gettata giù alla prima, senza pentimenti e senza leccature, che ferma, con tocchi rapidi e sicuri, un'imagine composta in una vita seria e raccolta, come avviene di riscontrare in qualche ritratto del Mengs giovinetto [3]. Sono di questo genere il ritratto del Parini alla Galleria d'arte moderna del Castello Sforzesco a Milano, lavoro che sente molto dell'Accademico, dato il temperamento dello Knoller, e alcuni suoi autoritratti, di mezza figura, dalle tonalità rossastre de' quali due ricordiamo che esistono; l'uno, ricordato già nel Catalogo dell'Esposizione di Brera del 1806 [4], al Museo del Castello a Milano, l'altro nella raccolta del Prof. Paolo d'Ancona [5]. Il ritratto del Piermarini è pieno di una simile forza [6].

Parini, ecc. dove il pittore ripetè sempre gli stessi motivi, sì di figura che di decorazione. Altre pitture decorano i palazzi Vigoni - Firmian e Greppi.

(1) N. 1584. Veggasi a pag. 365 del *Catalogo* citato.

(2) Oggi non è più creduta universalmente di Raffaello, ma di Giulio Romano. Nella Galleria di Vienna ha il N. 30, ed è notata sul Catalogo a pag. 10. Per questo cambio veggasi in F. CALVI, *Il patriziato milanese,* op. cit., pag. 226. La copia dello Knoller è nella Sagrestia di S. Celso.

(3) Veggasi un articolo di FED. HERMANIN, *Nuovi acquisti della Galleria Nazionale d'arte antica a Palazzo Corsini a Roma, (Bollett. d'arte del Ministero,* Fasc. X, 1912), a proposito di un ritratto muliebre del Mengs acquistato dal Ministero della P. I., che si può confrontare con quello della Pinacoteca di Brera (n. 706) rappresentante Domenico Annibali, eseguito nel 1750.

(4) GIUSEPPE BOSSI, Catalogo, ecc., Milano, 1806, pag. 26.

(5) Meritevole di nota è un ritratto del conte Firmian, di mezza figura, conservato dall'avv. Pietro Tosi di Busto Arsizio.

(6) Quadro di proprietà di Tommaso Valenti di Trevi (MARANGONI, *Nel centenario di Giuseppe Piermarini,* in *Rassegna d'Arte,* 1911, VIII, pag. 47).

Piccoli soggetti di paese e di caccia furon trattati da lui, forse sull'esempio del Londonio, con un raro senso della vita. La Galleria Melzi [1] ha due graziosissimi piccoli paesaggi di lui con Cristo che va ad Emaus co' discepoli, e con la guarigione dei dieci lebbrosi. Di questi dovette farne parecchi e vi fu un tempo – verso il 1840 – che furon cercati con qualche passione [2]. Lo Knoller, di un' inquietezza piuttosto vivace, nel 1768 fu ad es. in Germania a dipingere per un convento di Baviera, nel 1775 a Monaco per frescare la sala civica [3]. Nel 1786 lo Knoller fu a frescare la vôlta del palazzo di Thurn a Taxis col " Giudizio di Paride „; dal 1790 al 92 fu a Vienna, eseguendovi il ritratto dell' imperatore Leopoldo II. Anche in queste opere è tutto il calore e lo slancio di una mente macchinosa. L'economia della disposizione gli manca, le scene s'affollano soverchiamente di personaggi troppo mossi. Ma in lui così è puro l'entusiasmo per l'arte, così sincere le espressioni, che oggi i suoi dipinti, a tanta distanza di tempo, colla loro festosità colpiscono, e, per quella segreta malinconia che è diffusa nell'esagerazione di certe tinte, fanno pensare all'ansie di un'attività che non sa piegarsi ad un gusto che le è imposto. Pure i motivi classici sono talora così bene assimilati da sembrare connaturati nel fare suo. I contemporanei e i successori suoi altro da lui non prenderanno che le masse delle figure e i loro aggruppamenti, ma le une e gli altri renderanno con più raccolti gesti e con freddezza maggiore.

* * *

Giuliano Traballesi, artista vario, tanto interessante quanto poco considerato, accanto allo Knoller, con il suo colorito più chiaro, dall' impasto quasi tiepolesco, nel modo di rendere le carnagioni, con una certa durezza di disegno, con una più docile imitazione di motivi classici, significa un ben diverso atteggiarsi del modo neoclassico. Di lui sono ignote quasi tutta la biografia e l' operosità,

---

(1) CAROTTI, *Capi d'Arte nella Galleria Melzi,* Milano, 1908, pag. 176, n. 102-103.

(2) I cataloghi di vendite di quel tempo ne recan numerosi. L' *Emporio Universale,* una rivista che viveva, a quel che pare, attorno ad un'esposizione milanese di vendite, ne segna parecchi con lode.

(3) LORENZO WASTENRIEDER, *Supplementi bavaresi alle belle ed utili lettere.* I Corso, Monaco, 1779, vol. I, pag. 574–588.

alla quale nessuno mai pensò di volgere un' indagine che sarebbe stata certo interessante e fruttuosa. Egli nacque a Firenze nel 1727, di padre legnaiuolo. Imparò dapprima da un Francesco Conti, mediocre discepolo del Maratta, seguace del Cortonese [1], gli elementi dell'arte, andò quindi a Parma per certi piccoli lavori e vi studiò il Correggio. Vinse il concorso Accademico del 1764 [2], con una tela ad olio dove raffigurò " Furio Camillo che libera Roma dai Galli Senoni „ su uno sfondo con costruzioni romane. Nel suo accademismo l'opera serba qualche ricordo del Maratta e del Batoni. La tecnica accenna a quella che il Traballesi svolgerà più in grande col tempo. Le tinte intere perdono quasi ogni effetto di chiaroscuro, moltiplicandosi a rendere i piani prospettici, e le ombre, in infiniti piani, degradano lentamente, a seconda che le figure sieno più o meno avanti rappresentate.

Di ritorno in Toscana dipinse la vôlta del Tempio di S. Maria della Misericordia a Siena, e la cupola della chiesa della Vergine di Montenero, presso Livorno, in bei colori chiari, vivissimi, per la quale, tra gli studî e l'esecuzione, spese circa sette anni. Mentre attendeva ad alcuni studî di incisione, egli fu chiamato a Milano, nel 1775, dal Firmian. Quivi egli apparve come una rivelazione. L'arte sua non è affatto un semplice lavoro di pratica, ma, condotta su esemplari antichi, o di pittori del Rinascimento, s'avviva sempre di una chiarezza indistinta, un po' pallida. Come lo Knoller egli è incapace di modificarsi. La sua maniera è sempre coerente a se stessa, ripetendo eguali mosse, eguali visi, eguali disposizioni di figure. Lo Knoller, più profondo assai, conosce la varietà dei tipi e dei motivi con una fastosità assai più ricca.

Le prime cose del Traballesi a Milano furono quelle eseguite al Palazzo reale. In esse è notevole uno strano contrasto d'audacia e di timidità nel disegno, che si ritrova in tutte le opere. A volte

---

(1) ROSINI, *Capitolo ultimo della storia della pittura italiana,* op. cit., pag. 7.

(2) CORRADO RICCI, nel *Catalogo della Reale Galleria di Parma,* Parma, Battei, pag. 5, dove accenna a questo dipinto, dà qualche notizia che ci sembra inesatta sulla vita del pittore: " Nato in Cavigliano sul Lago Maggiore nel 1736, morto in Parigi nel 1799. Dal 1773 si fece chiamare Giuliano da Parma per riconoscenza ai duchi che lo beneficarono „. Nessun altro biografo, e il Ticozzi, per la parte dei lombardi di questo tempo, è attendibile, reca nulla di simile. Le poche carte che all'Archivio di Stato al Traballesi si rifericono non corroborano queste notizie, probabilmente confuse con quelle relative ad altri artisti. Il quadretto di Parma, del resto, per tecnica si dimostra evidentemente del nostro.

G. TRABALLESI – Amore e Psiche (Milano, Raccolta Frizzoni).

G. TRABALLESI – Le Tre Grazie (Milano, Raccolta Iodani).

G. TRABALLESI – Assunzione (Milano, Raccolta del rag. Rechi).

duro in modo perfino antipatico [1], a volte dolce e lezioso, nelle sue figure manca di una complessa unità che le regga, ed a ciò mal rimedia il colorito vivo e brillante.

Tal carattere è più che mai palese nella medaglia dello scalone del Palazzo reale. Ivi è figurata la luce che mette in fuga la notte e gli spiriti maligni delle ombre. Probabilmente anche guasta da restauri [2], la figura di donna che rappresenta la luce, recante una fiaccola [3], è alquanto mal modellata, specie nella parte superiore dove la mossa graziosa è guasta dai contorni troppo duri.

Squisiti putti la circondano, mentre, di riscontro, la notte si asconde sotto un velo stellato tra figure fuggenti, ed un genio versa dall'alto rugiada. La pittura per molti caratteri altro non è che una luminosa decorazione. Il pittore è barocco nell'anima, ad onta delle sue ricerche classiche, e delle sue figure che ricordano, nelle anatomie, accenni sottili di statue. La facilità del pennello è quella di un puro decoratore, e questa facilità sembra toccare gli estremi limiti nella riproduzione dei bassorilievi marmorei, genere di pittura assai di moda a Milano.

Scena di sapore classico più contenuto e corretto, del quale il Traballesi lasciò in piccoli saggi [4] esempi mirabili, è il " Trionfo d'Igea „ nella sala da pranzo del Palazzo reale, ispirata dal Parini [5]. Igea è su un trono dorato, a destra gli sta un giovane snello che tiene un freno, a sinistra, sull'appoggiatoio del trono, è il simbolo della coppa col serpe: putti gentili versano fiori. Intorno, su basse nubi, varie divinità dell'Olimpo pagano hanno per la dea i frutti del suolo lombardo. Qui la fantasia del Parini spiega tutti i suoi accorgimenti in gruppi immaginati e resi dal pittore con grande squisitezza. Pale giovinetta offre, su una foglia, una stiacciata di

(1) Egli aumenta questa durezza fino alla esagerazione nei suoi disegni incisi.

(2) Nell'*Illustrazione storico-artistica* citata, a pag. 51, si parla di parti danneggiate. Oggi la pittura appare invece in buono stato.

(3) Si notò spesso come questa figurazione non sia affatto corrispondente al soggetto, sembrando meglio la luce " musa dei trattenimenti notturni „. Notizie citate, pag. 51. Ma si osservi come il Traballesi non rende mai la donna esile e gentile, ma invece piuttosto matura e dalle forme piene.

(4) Ad esempio, in un quadretto con la famiglia del Centauro Chirone posseduto dal Prof. Francesco Novati, esposto nel 1900 alla Permanente, e riprodotto nel Catalogo di quell'esposizione (Capriolo e Massimino, pag. 3) e in generale nei bozzetti, squisiti sempre. De' più belli ricordiamo il bozzetto con le " Tre Grazie „, posseduto dalle sorelle Iodani di Milano.

(5) PARINI, *Opere*, ed. cit., t. V, pag. 31.

latte, Cerere regge spiche, Bacco ed Ebe compongono una bevanda schiacciando l'uno un grappolo, mescendo ambrosia l'altra, turbati da un genio che si inframette. Priapo, robusto ed annoso, imbraccia un canestro di radici e d'erbe. Tipi pagani si seguono, ispirati, negli atteggiamenti, a statue classiche, in un'espressione gentile e naturale. I colori, armonizzati, compongono un'atmosfera di vibrazioni concordi che sembrano ricordare in tonalità più luminose e più vive le fusioni squisitissime delle tinte nel Fragonard e nel Boucher. Certo il Traballesi era nato per l'affresco.

Nella camera da letto dello stesso Palazzo la vasta composizione di Amore e Psiche, riuniti in un gruppo centrale attorno al quale s'apre il cielo, rappresenta oltre che un notevole passo nella maniera dell'artista, anche una nuova invenzione, che sarà imitata frequentemente.

Un magnifico bozzetto (1) e un disegno, posseduti dal dottor Gustavo Frizzoni, mostrano il progressivo svolgersi dell'altissima produzione. Amore, ravvolto in un sottilissimo velo che gli maschera in parte il volto, riceve nelle sue braccia Psiche, recatagli da Zeffiro. Amore, seduto sulle nubi, è un venusto adolescente. Mentre col destro braccio si protende alla fanciulla, con la sinistra tien fermo il velo al volto (2), e sembra con ciò ritrarsi dall'appassionata aspirazione della fanciulla, che gentilmente gli si accosta. Le membra della giovine, più ricche di quello che a giovinetta si convenga — secondo una particolarità solita dell'artista — sono bianchissime e in parte coperte da un panno candido che a quella bianchezza, sul lato sinistro, fa come di sfondo. La scena è avvivata da gruppi di genî, tre dei quali, mancanti nel bozzetto del Frizzoni, librati nel cielo, sopravvengono da lontano a raggiungere gli amanti. Il pennello accarezza le forme snelle, senza titubanze; il disegno solo è alquanto duro, sebbene di ciò il vivo colore faccia poco accorti.

Nella cappella del Palazzo, l'antica chiesa di S. Gottardo, ai due lati di sinistra e di destra, sono due opere, significative, dello

---

(1) CORRADO RICCI, *L'Arte nell'Italia settentrionale*, Bergamo, 1911, pag. 222; G. P. LUCINI, *La Pittura Lombarda del secolo XIX alla Permanente di Milano.* (Emporium, v. XII, pag. 84).

(2) A significare, secondo l'idea del Parini, (*Opere*, ediz. cit., vol. V, pag. 42), che l'amore si nutre di mistero e che, senza di esso, è perduto l'ardore che tiene a lungo vicine le anime amanti.

Knoller e del Traballesi [1]. Il primo vi dipinge San Gottardo, in quella sua maniera un po' scura, un po' cruda, con il viso delineato rudemente, con la maestria del disegno che è dei pittori profondi; il secondo fece la Vergine Assunta tra le nubi, festeggiata da alcuni angeli. Dove lo Knoller nella scena sacra tornò alle sue prime ispirazioni, il Traballesi, pur mantenendo dell'insegnamento barocco la disposizione del quadro, raggruppato tutto nella parte centrale, volle dare al volto della Vergine, asceticamente levato, l'espressione di una Niobe, e, nelle vesti, le pieghe statuarie di un modello classico.

Nel 1784 il Traballesi dipingeva in casa Serbelloni [2] Giunone che, volendo far sommergere da Eolo, re de' venti, la flotta Troiana, gli promette una delle sue donzelle [3]. Le ninfe emergenti hanno la soavità di una mirabile visione; le navi smantellate dei compagni d'Enea, si muovono nella vastità di una scena ben compresa. Vi sono pure altre scene dell'*Eneide,* tutte di quella chiarezza e melodiosità che all'artista è propria. Ma il senso del classico, come il Traballesi l'intendeva, non è qui tutto. Meglio accade di trovarlo nei quattro dipinti ad olio del Palazzo reale, che servono di sopraporte alla camera da letto [4]. In ognuno di essi è una figura di donna assisa al suolo: la Sincerità che accarezza una colomba, la Fermezza che s'appoggia ad un' ancora, la Pudicizia che tiene un giglio, la Fecondità con un nido di uccellini. Esse recano l'interpretazione simbolica sulla quale la nuova arte dell'800 sarà stabilita, e quell'influsso di statue classiche che più sarà cercato.

Ancora, nel dipinto con le Tre Grazie, posseduto dalle sorelle Iodani di Milano [5], bello assai, statuario e un po' gessoso, nei varî dipinti del palazzo reale, di casa Fontana, ora Silvestri, ecc., dove in finti bassorilievi sono espresse scene classiche, il ricordo antico è più che mai vivo e tanto più notevole quando si pensi che su questi bassorilievi l'Appiani si foggia, e che, in simili studî, il Bossi,

---

(1) *Illustrazione storico-artistica,* ecc., op. cit., pag. 50.

(2) BIANCONI, *Guida di Milano,* ediz. cit., pag. 74.

(3) *Sunt mihi bis septem, praestanti corpore Nymphae, Quarum, quae forma pulcherrima, Deiopejam Connubio jungam stabili, propriamque dicabo,* canta Virgilio nell'*Eneide,* C. I, donde è tratta l'ispirazione del dipinto.

(4) *Illustrazione storico-artistica,* op. cit., pag. 71.

(5) Indicatomi con isquisita gentilezza dal dott. G. Frizzoni.

trovata una sua meravigliosa espressione di disegno, non sarà capace, quanto ai soggetti classici, di uscire assolutamente dalla continua imitazione dell'antico, concepito come un chiaroscuro da rendersi su cartone.

Il Traballesi su queste, ed altre opere consimili, che per brevità omettiamo non potendo darci altri particolari della sua arte [1], svolgeva un'attività che preludiava a vero neoclassicismo.

Certo i suoi meriti non possono andar misconosciuti, e tanto più grandi si debbono considerare ove si pensi a quelle sue incisioni [2] dure di tratto, mancanti di ombre, sgraziate, perchè mettono in mostra tutti i difetti del pittore senza attenuarne nessuno, che ebbero il pregio di diffondere opere dei Caracci, del Reni, del Guercino. Ma questo artista, come lo Knoller, non accontentava ancora Milano. Le idee che si formavano, e che erano formate via via col tempo dalle successive infiltrazioni di uomini nuovi dottrinarî [3], i volumi con istudî sull'antichità che correvano Milano [4], il minor influsso che veniva dall'Austria, poichè col Wilzeck, meno ancora che col Firmian, si riusciva a dare un assetto che potesse dirigere in linea morale un purchessiasi movimento, scaduti gli uomini maggiori nell'estimazione dei più [5], il libero ingresso che perciò si lasciava alle idee di Francia, richiedevano un artista nuovo.

---

(1) Dei molti dipinti che potremmo citare, sia come autentici del Traballesi, sia come da togliersi all'Appiani, al quale molto della produzione traballesiana fu attribuito, ricordiamo in Casa Silvestri, le pitture della sala di ricevimento e quelle della camera da letto, presso le quali, nell'alcova, è una bella scena dell'Appiani; nella Pinacoteca Ambrosiana il bel quadretto con Mercurio e le Grazie, il cartone con una Notte, erroneamente attribuito all'Appiani; nella casa Negroni-Prati bellissimi bassorilievi; nel palazzo Vigoni altre pitture varie, nella Galleria Melzi la trasfigurazione di Gesù Cristo tra Elia e Mosè, in rame, del 1801, CAROTTI, ***Capi d'arte,*** op. cit., pag. 187.

(2) Ad esempio nella raccolta di " Venticinque quadri di maestri eccellenti, incisi da Giuliano Traballesi, Milano, 1796 „, la composizione fatta per il palazzo Serbelloni, incisa nel 1794, ecc.

(3) Ad esempio quella di Carlo Bianconi, fratello di G. Ludovico, intimo del Winckelmann, elogiatore del Piranesi. Carlo, divenuto segretario dell'Accademia, reca un dottrinarismo, iracondo a volte, infiammato sempre dal desiderio della creazione del grande artista che incarni le teorie sue e del tempo.

(4) Notevole segno di questo fiorire è la dedica che il PASSERI fece del secondo volume del ***Pictura Etruscorum in vasculis,*** Roma, Zempel, 1770, a Carlo Firmian, " viro... commendatissimo | ob egregia eius in optimas artes | et rem litterariam universam merita „.

(5) Il CANTÙ, ***L'Abate Parini,*** Milano, 1854, pag. 200, 201 ci riferisce, sul conto del Firmian, questo giudizio del Verri: " Firmian, sei un ignorante d'inettissima superbia, che coll'invitare i letterati, con una ricchissima biblioteca, con grand'arte nel dissimulare la tua mediocrità hai preso posto fra gli uomini illustri „. Questo giudizio del Verri divenne veramente comune, e in simil conto si ebbero altri personaggi.

Il Bianconi ha una pagina significativa per esprimere queste impressioni che eran generali: (1) " Le scuole del secolo XVI, ave- " vano uno stile più ideale che vero, tanto nel disegno che nel co- " lore, stile prevenuto dalla falsa lusinga di poter far meglio della " natura stessa ed a cui può facilmente condurre l'adottata della " moda presente, non lodevole espressione, per il bello scelto, di " bello ideale, giacchè i giovani nel bollore dell'età, dal proprio " amore possono esser condotti, seguendo il nome di bello ideale, " a credersi capaci di inventare azioni più vivaci e graziose, forme " più fine ed eleganti delle rette, placide, sodamente belle che la " soave natura, ma non tisica, mostra a chi la studia e cerca dav- " vero. Desideriamo ardentemente che, come sortirono in que' giorni " i bravi Carracci a dissipare le addottate tenebre, altri eroi s'alzino " nuovamente a togliere i nascenti errori, tanto più perniciosi quanto " meno facili a distinguersi „.

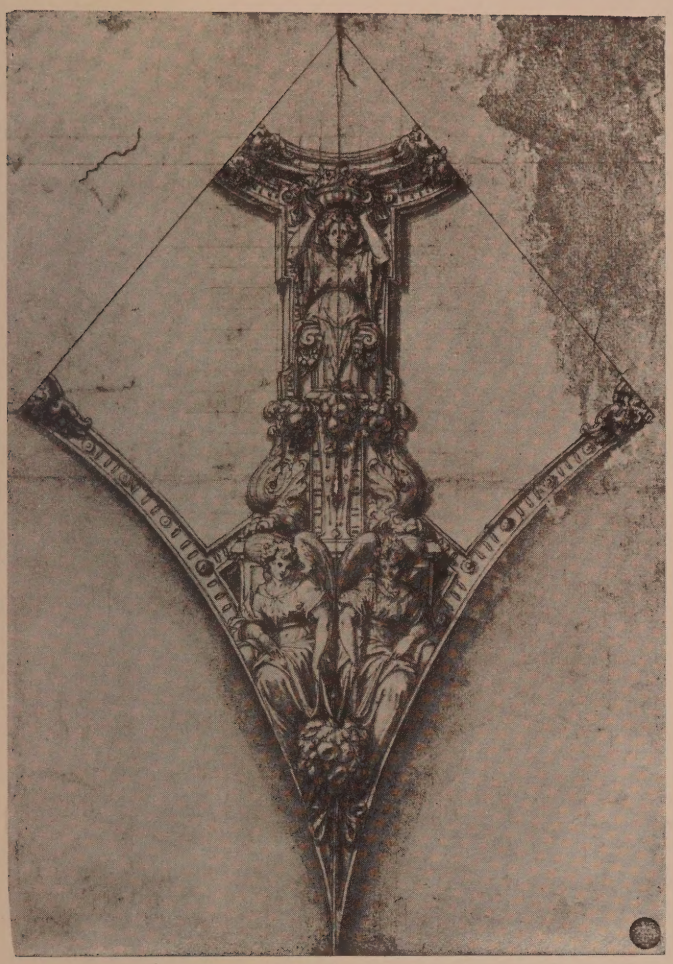
L'artista che il Bianconi s'augurava, sebbene un po' lontano dal suo desiderio, era già nato, anzi, (e questo Carlo Bianconi non poteva immaginarselo, perchè i tempi dovevan esser ben diversi da quelli del buon abate), siccome un artista solo non sarebbe bastato a compiere tutto quello che, in fatto d'arte, i nuovi tempi avrebbero richiesto, ne era nato anche un altro, che il primo avrebbe del tutto integrato. I due artisti erano Andrea Appiani e Giuseppe Bossi.

---

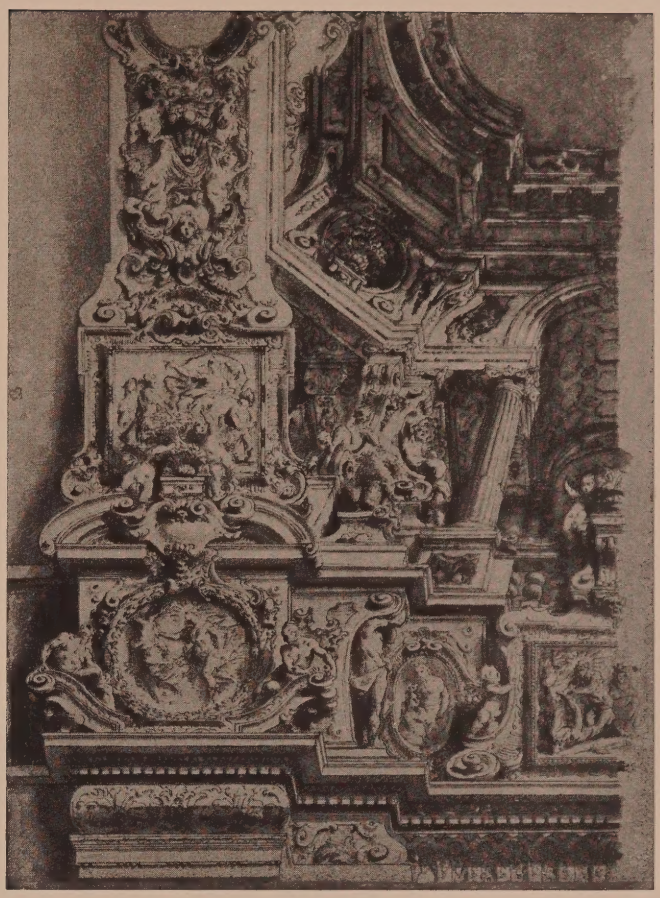
(1) *Guida di Milano,* 1787, pag. 157, 158.

Capitolo IV.

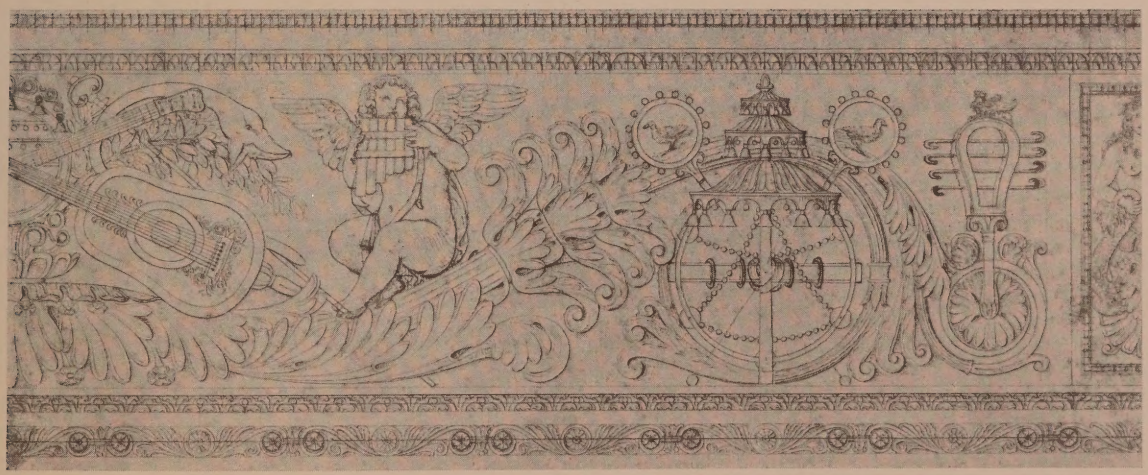
La società artistica nella quale l'Appiani e il Bossi svolsero la loro attività



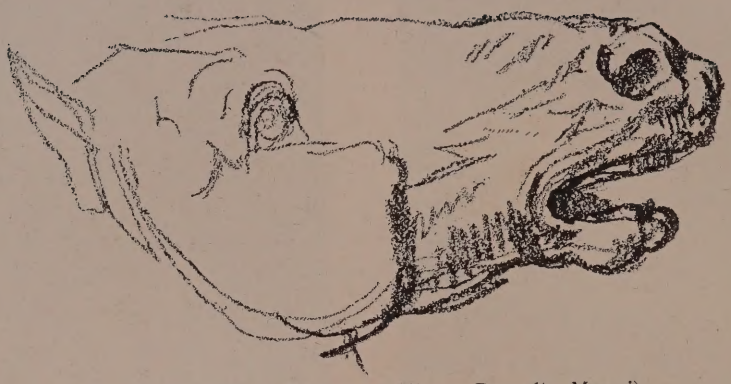
Scuola accademica italiana del principio del secolo XIX.
Decorazione di vôlta (Genova, Palazzo Rosso).



F. GALLI BIBIENA – Disegno decorativo.
(Venezia, R.R. Gallerie).



G. ALBERTOLLI – Fregio decorativo (Milano, Raccolta dell'avv. G. Melzi).



G. M. MONTI – Disegno (Milano, Raccolta Menni).

L. DAVID – Trasporto d'un eroe morto. Disegno (Milano, Ambrosiana).

Forse nessun artista fu foggiato in ogni particolare così minutamente dall'epoca nella quale sortì, siccome Andrea Appiani.

Studiarlo a sè, nelle opere d'arte che produsse, sarebbe far opera del tutto vana. Anima aperta ad ogni influsso, paziente ricercatore di sistemi e di metodi, commosso da qualunque espressione di bellezza che gli si facesse davanti, in ogni attimo della sua attività artistica ha una storia, in ogni suo movimento è un punto di partenza che soltanto l'elaborazione del suo intelletto porta all'originalità. Il Bossi, temprato ad innumerevoli studî reca, di quella sua vastità di mente che lo move a ricerche altissime, l'impronta ad una serie di fatti, più che di opere. Il vivere di ambedue ebbe come condizione il movimento politico e morale del tempo.

Perchè l'antico diventasse uno stato d'animo, perchè la statua fosse interpretata come una cosa vitale, che potesse esprimere fatti e sensazioni del tempo, bisognava che la vita degli antichi, in parte, tornasse a rivivere. Il moto rivoluzionario di Francia seppe venire a questo risultato. Gli artisti ebbero come l'impressione di una rinascita dell'antichità. Purtroppo gli oggetti artistici allora conosciuti erano per lo più del periodo greco-romano, e si era persuasi che l'arte alessandrina, venuta a Roma, fosse quella che rappresentava la perfezione. La negligenza, la fattura molle, il modellato un po' banale, davano l'illusione di un'estetica raffinata e sublime [1]. Gli

(1) Su questi modelli il David credeva di essere prima romano che greco. Egli giunse persino a far cavalli senza briglie, pensando che all'epoca romana non se ne usassero, mentre eran cadute col tempo. ROSENTHAL, *David*, cit., pag. 93-94.

artisti italiani, di fronte all'antico, hanno una profonda intima sensazione che non si può confondere assolutamente con quella degli artisti di altre nazioni.

Se in Francia il David copia l'antico con una minuzia greve e pesante, se alcuno trovava soltanto un pretesto per evocare in figure graziose dolci sogni mistici pagani [1], se altri nel classico veggono solo come una galleria di belle statue, gl'italiani vi scorgono una grandezza intensa di significazione, e la coltura italiana che, ispirata dal classicismo, produce le poesie del Parini, le tragedie dell'Alfieri, i carmi del Monti e del Foscolo, avvia il moto di questa concezione ad un ascendere continuo.

La prima venuta dei francesi in Italia reca subito un accentuato carattere di ricerca artistica. Napoleone impose tributi di oggetti d'arte ai duchi di Milano e di Parma, e al Pontefice; altrove lui e i suoi generali spogliarono musei, chiese e mandarono tutto a Parigi [2]. Le soppressioni di chiese, o di corporazioni religiose, dispersero altri quadri. Napoleone e i generali del suo seguito un po' rapinando, un po' comperando, costituivano collezioni vastissime. Il talento di quei raccoglitori del settecento [3] che le opere d'arte avevano messo in valore, si sveglia in molti [4]; lo stesso Governo provvederà a istituire nella Galleria dell'Accademia di Brera, coi nuovi dipinti, una Pinacoteca vastissima.

Tutto il movimento artistico viene quasi spostato dalle sue basi.

Naturalmente l'arte religiosa decade tanto da non potersi nemmeno dire se una ne esistette. Gli artisti ora non lavoran più per le chiese, ma per privati che voglion un buon quadro da porre nelle

---

(1) ARMAND DAYOT, *Un siècle d'art,* Plon, Nourrit, 1894, pagg. 7. La rivoluzione estetica francese fu ricercata in ogni senso. Si veggano: LOUIS BERTRAND, *La fin du classicisme et le retour à l'antique,* Paris, 1897; FR. BENOIT, *L'art français sous la Révolution et l'empire,* Paris, 1897.

(2) *Notice des principaux tableaux recuellis dans la Lombardie par les commissaires du gouvernement francais*, An VI. Vi sono notati 142 quadri provenienti da Milano, da Parma e Modena, effetto delle prime spogliazioni.

(3) Ad esempio di Giacomo Carrara, fondatore di una Accademia a Bergamo, che dotò la città di una galleria meravigliosa. G. FRIZZONI, *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo,* Bergamo, 1907.

(4) Grandi raccolte private milanesi hanno questa origine. Furono famose nel primo 800 le raccolte di Andrea e di Giuseppe Appiani, quelle di Venanzio de Pagave, del Sommariva, di D. Luigi Arese, del Melzi, del Sannazzaro, il quale comperò dal Lecchi lo "Sposalizio„ di Raffaello, oggi a Brera.

collezioni che stanno formando. Accanto ai privati sta il Governo che, da parte sua, cerca di dare all'arte quel sostegno che non danno più le corporazioni religiose.

Un elemento, che fu la maggior ragione del neo-classicismo francese, viene a mancare a Milano. L'arte francese s'era fatta su teorie filosofiche: gli artisti di fronte alla Rivoluzione, con il David alla testa, furono educatori dell'intelligenza non meno che del carattere: con la narrazione di fatti storici o immaginarî, essi si considerano quasi gli espositori di un gran numero di fatti e di opinioni, di quelli appunto che debbono comporre l'esistenza morale degli Stati (1).

Per opera loro la statua di un eroe è come una lezione di morale, la statua di un filosofo un intero trattato di morale. Gli abbellimenti che essi recano alla città, sono uno dei più potenti mezzi di legare il popolo alla cosa pubblica e alla patria. A Milano questa concezione non entrò mai nella mente degli artisti. Giuseppe Bossi, che sull'esempio francese mise assieme varî concetti a questo scopo, per leggerli all'Accademia di Belle Arti, faceva un'opera puramente retorica, e opera puramente retorica erano i piccoli spunti che i giornali dell'epoca recavan sull'opere d'arte da eseguirsi per conto del Governo.

Il Bonaparte e i suoi generali, della Rivoluzione e delle teorie che bandiva, recano un'idea assai sbiadita, che, quanto all'arte, si risolve in numerosissime commissioni di ritratti all'Appiani, al Perabò e ad altri. Il Gros, possente anima di colorista, che il David rovinerà in una stolta servilità di imitazione, non consta che abbia prodotto nulla a Milano o che abbia influito in qualche modo sulla scuola italiana. Gli artisti italiani possono conservare intera la loro libertà. Da parte del Governo, tutto si risolve, dapprima, nell'incarico dato all'Appiani (19 Nevoso, anno V) (2) perchè " come giudice di belle arti, prescriva que' monumenti che posson esser meritevoli di un'ecce-

---

(1) ROSENTHAL, *David,* op. cit., da pag. 32 in avanti e, più variamente, dove ricorda passi del David stesso; A. PONCE, *Réflexions sur l'enseignement du dessin, Appel du Directoire aux artistes,* Floréal, IV; RENOUVIER, *L'Art pendant la Révolution,* Paris, 1863; *Rapports de* PORTIER, an III; COURAJOD, *Leçons professées à l'école des Louvre,* Paris, 1901, vol. III. IULES BRETON, *Nos peintres du siècle,* Paris, pagg. 3-11.

(2) Milano, Archivio di Stato, *Autografi di Pittori,* Cartella Appiani. Il documento fu citato dal Martini nella Prefazione al volume de *I Fasti del primo regno Italico,* Firenze, s. d.

zione nella generale abolizione delle insegne feudali e gentilizie „ [1] e, per questo incarico, gli fu dato compagno, per l'erudizione, il Prefetto della Biblioteca Prof. Alfonso Longo. Da questo incarico, al quale egli ottemperò come meglio gli fu possibile, proteggendo monumenti, singoli dipinti, de' quali non ultimo, il "Cenacolo „ di Leonardo, oggetto di cure premurose e minute, un'infinità d'altri gliene venne da ogni parte. Oggi si trattava di esaminare la vertenza per la statua di Marco Bruto [2], domani gli si affidava una medaglia decorativa.

La sua attività riempie tutto: egli presiede concorsi, ordina feste, corre per Milano e per le provincie di Lombardia a costituire la raccolta di Brera, coadiuvato da Giuseppe Bossi, rivelatosi subito col vincere il concorso per il quadro della " Riconoscenza „, e succeduto, nel 1801, al Bianconi nel segretariato dell'Accademia di Belle Arti [3].

Le feste che si seguivano frequentemente, lo speciale carattere del movimento politico, attraggono tutta l'attività artistica ad un centro solo, che ispira tutto il moto con uno speciale carattere di unità, che i continui contatti con la Francia fanno aumentare costantemente. Ed è questo moto quello che, per certi rispetti, la nostra arte avvicina assai alla francese. Napoleone sembra riempire da solo tutta la vita milanese durante l'intero periodo, sì della Repubblica Cisalpina che del Regno Italico [4]. S'intendesse o non s'intendesse d'arte, certo di essa ebbe ad occuparsi ottenendone risultati non indifferenti. L'enorme quantità d'oggetti d'arte che da lui s'ispira, che s'agita e sembra nascere quasi soltanto per poter piacergli, crea uno stile unico che scende a tutti gli oggetti, che penetra nella vita, nel costume degli abbigliamenti, negli addobbi delle sale, nei più minuti ninnoli. Se in lui si vuol ammettere rispetto per il genio degli artisti [5], certo non si può

---

(1) Ordine questo che si limitò a far scalpellare su lapidi sepolcrali, in qualche chiesa di Milano, i titoli nobiliari dei defunti.

(2) GIUSEPPE CALLEGARIS, *A Milano nel 1798,* (*Archivio storico Lombardo,* X vol. della III Serie, pag. 140), cita lavori dell'Appiani di questo genere.

(3) *L'Accademia di Belle Arti in Milano,* Milano, Lombardi, pag. 10.

(4) CESARE CANTÙ, *Cronistoria,* I, pagg. 436-505; TIVARONI, *L'Italia durante la Rivoluzione francese,* Torino, Roux, 1889, I, 225.

(5) Così il MISSIRINI, il MALAMANI, nei loro studî sul *Canova;* L. DE LAUZAC DE LABORI, in *Paris sous Napoléon, Spectacles et Musées,* Paris, Plon Nourrit, 1913, ricordano come Napoleone non imponesse restrizioni al genio, ciò che il ROSENTHAL, in varî passi del suo studio sul *David,* contraddice giustamente.

G. L. DAVID – Una danzatrice (Milano, Raccolta del signor A. Grandi).

A. KAUFMANN – Autoritratto.
(Firenze, Uffizi).

A. G. GROS – Michele Tealdi.
(Milano, Raccolta Conia).

ammettere che rispettasse la loro indipendenza. Ben diverso dai principi ambiziosi e magnifici del Rinascimento che l'arte non concepivano senza un grande idealismo, per il quale avrebbero creduto di degradarla, chiedendole una diretta glorificazione (1), egli vuole dagli artisti faticose espressioni delle sue gesta. La mancanza d'inventiva e di fantasia che è, in questo periodo, qualità predominante in Italia (2), (e le opere del Camuccini, del Landi, del Benvenuti, più che quelle dell'Appiani, possono farne fede, copiate come sono, per molte parti, da altri quadri) fa accettare l'ispirazione napoleonica, come quella classica indifferentemente. L'entusiasmo che Napoleone suscita ne' pittori è quello che suscita ne' letterati, che si riduce a un freddo e, per lo più, retorico sfoggio di erudizione, facilmente accettato, come quello che suppliva una reale deficienza d'immaginazione. L'arte diviene più che altro un oggetto di studio. Come la letteratura si applica a versioni, a studî critici, a ricerche varie, l'arte del tempo, nel suo sustrato, non è che una ricerca affannosa, condotta sui motivi antichi, che vanno nutrendosi sempre più di scarne teorie, desunte variamente dal Milizia o da autori francesi. A questi ultimi si riannoda Luigi Bossi, autore di varî scritti (3), dove sull'orma del David, proclama la necessità di una grande coltura per essere buoni artisti, la necessità delle arti rispetto allo Stato, ecc. magro esponente di una coltura artistica diffusissima. Recava un antico ammaestramento il volumetto del Dufresnoy " L'art de la peinture „ tradotto dagli eleganti versi francesi in italiano, nell'anno primo della libertà italica. Ma si poteva trattar da artisti quel libriccino in versi che recava una delle prime voci della ribellione francese all'arte del settecento? (4)

---

(1) EUGENIO MUNTZ, ***L'età aurea dell'Arte italiana***, Milano, 1895, pag. 14.

(2) La facoltà di rivestire un'idea in forma pittoresca e precisa è quasi del tutto scomparsa. Se nell'Appiani c'è una spontaneità grata spesse volte, i suoi contemporanei ci hanno lasciato evidentissima prova della loro povertà d'immaginazione. Esistono serie di bassorilievi, di statue, di medaglie, di frontespizî di volumi, il cui senso ci sfugge per i motivi insignificanti, per le allusioni troppo ricercate. Per esserne convinti del resto basterebbe leggere nel V tomo delle *Opere* i soggetti che il Parini propone agli artisti, e i temi dati all'Accademia di Belle Arti. I testi antichi sono i manuali dell'ispirazione!

(3) LUIGI BOSSI, ***L'erudizione degli artisti,*** stampata in varie edizioni, la definitiva è quella del Bettoni, Padova, 1810; ***Modestia degli artisti,*** in " Esemplari d'eloquenza „. Tomo XII, pagina 117; ***Osservazioni sul sistema di Quatremère de Quincy,*** Torino, 1801.

(4) Il LUCINI, nell'articolo citato sulla pittura Lombarda del secolo XIX dice, parlando di questo opuscoletto: " ***L'Arte del dipingere*** che il Dufresnoy dedicava ad Andrea Appiani

Il Cicognara forse determinò, e colle parole e con qualche scritto, un movimento più seriamente considerevole. Il suo poemetto sul Bello [1] risente vivissimo l'influsso del Milizia, e gli insegnamenti del Milizia furon quelli che, dal 1796, profuse a Milano, immischiato sempre in affari che avessero attinenza all'arte, pur occupato in mille altre faccende [2]. L'amicizia col Canova [3], da lui sempre tenuta viva, gli cresceva autorità. Di un interesse speciale è quel " *Rapporto dei capi d'opera che sono usciti dalle mani o dalla mente dei nostri artisti del regno d' Italia, nel corso di questi primi anni in cui sono protette le arti dalla benefica influenza del nostro sovrano* „, giacente ancora inedito all'Archivio di Stato in Milano [4], quadro che dell'attività del periodo rende un'esatta, nitida visione. Ma ogni insegnamento teorico, poco adatto in un tempo in cui l'arte era veramente sentita sotto una forma universalmente riconosciuta, non aveva alcuna efficacia. Gl' insegnamenti di Giuseppe Bossi che teneva in sua casa una specie di università artistica non diedero alcun buon risultato, e le teorie che egli espone [5] sono profonde e meditate, con uno spirito filosofico agile e vivo!

Meglio dovevan piacere gli studî condotti su maestri anteriori, e nulla può mostrarlo meglio della fortuna di Leonardo e dei Leonardeschi in quell'epoca.

La copia del " Cenacolo „ eseguita dal Bossi, il volume che ad illustrare la sua opera il Bossi stesso pubblicava, oggetto di po-

---

e a Simon Denis... era il testo corrente ed aulico reggente l' insegnamento pittorico ", ciò che non è vero in nessun modo. Si deve notare che il Dufresnoy era un francese, che il suo Trattato aveva impresso già in Francia nel 1753 e nel 1780, e che questa esercitazione retorica, stampata con grande lusso dal Villetard e Compagni, non era certo fatta per le mani dei più degli artisti.

(1) Pisa, 1808; F. MARESCALCHI, ***Trattato sul bello nelle arti***, febbraio, 1810 (cfr. ***Archivio Veneto***, I, pag. 226-246).

(2) Nel 1797 era membro del Gran Consiglio della disciplina, poi ambasciatore a Torino, e deputato di Ferrara a Lione. (***Giornale di Belle Arti***, 1834, vol. II. – Venezia, Lampato).

(3) V. MALAMANI, ***Un'amicizia di A. Canova***; V. MALAMANI, ***A. Canova***, Milano, Hoepli, 1911.

(4) È del 9 dicembre 1809 ed è collocato in " Autografi Cicognara „.

(5) " Giornale Italiano „ (11 settembre 1814). — Nella convocazione del Cesareo Real Istituto, tenuta il 18 agosto, G. Bossi lesse un discorso sul vero tipo dell'arte della pittura, dove, mostrato esso tipo, secondo l'essenza e i limiti dell'arte, finì coll'appoggiare le sue teorie all'autorità di Michelangelo e di Leonardo. Nella " Biblioteca Italiana „ (fascicolo IV, 1816, pag. 437) è un articolo del Bossi sulla pittura, che riproduce il testo di una delle sue lezioni, di grande interesse per la parte teorica.

lemiche vivaci fra lui e il conte Verri, l'opera che sui leonardeschi componeva Ignazio Fumagalli [1], la biografia di Leonardo che l'Amoretti preponeva al *Trattato della Pittura,* pubblicato a cura della Società dei classici italiani, diedero all'arte un indirizzo nuovo che, in parte, penetrò nelle opere del periodo. L'Appiani e il Bossi inseriscono tipi leonardeschi nelle loro composizioni [2]. Lo studio dell'antichità classica sembrerebbe obliato. Ma il Bossi, che questo movimento aveva seguito, e che l'aveva visto trionfare, non sapeva staccarsi dal classicismo del David.

Un influsso che non deve dimenticarsi, in questo periodo, è quello esercitato dal Flaxmann e dalla pittura etrusca, che secondo qualche contemporaneo, avrebbe avuto influenza sul Flaxmann stesso. Le edizioni dell'*Iliade* e della *Divina Commedia*, illustrate da lui, quasi non si contano. Tra i libri dell'Appiani e del Bossi [3] non mancano. Disegni del Bossi a quel sistema ispirati sono frequenti assai (nella sola raccolta del signor Carlo Bossi a Milano ve ne sono parecchi, tutti di una fattura delicata e corretta per il deciso segno); dell'Appiani (più rari, perchè il vasto materiale de' disegni è più diffuso negli argomenti) non soltanto vi son disegni, ma figure intere, che dal Passeri [4] son tolte, con una spigliatezza grande, libe-

---

(1) *La scuola di Leonardo da Vinci in Lombardia o sia raccolta di varie opere eseguite dagli allievi o imitatori di quel gran maestro,* Milano, 1811, Real Stamperia, con bellissimi disegni, pubblicazione fatta sull'esempio di quella di CARLO GIUSEPPE GERLI, *Disegni di Leonardo incisi e pubblicati,* Milano, 1784, e di G. MANTELLI, *Raccolta di disegni da lui incisi, sugli originali, esistenti nella biblioteca Ambrosiana, di Leonardo da Vinci e de' suoi scolari,* Milano, 1785.

(2) Il Cicognara nel concorso di Venezia del 1809 assegnava ai concorrenti tre quesiti tolti dal Trattato della pittura di Leonardo. Lo STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie,* Parigi, 1817, libro III, non ha ammirazione che per Leonardo e per l'incanto che da lui o da' suoi scolari emana. Questo sentimento esamina minutamente A. CHUQUET, *Stendhal Beyle,* Paris, Plon Nourrit, 1902. Per il " Cenacolo „ si ha ammirazione e rispetto, gli studî su lui e i discepoli continuano indefessi, nel 21 il Bordiga stamperà il suo volume su Gaudenzio Ferrari, altri seguiranno, e più avrebbero seguìto se il nuovo moto romantico non fosse subentrato.

(3) V. i Cataloghi pubblicati alla loro morte. Saranno citati più innanzi.

(4) *Picturæ etruscorum in vasculis nunc primum in unum collectae, explicationibus et dissertationibus inlustratæ a* IOHANNE BAPTISTA PASSERIO, Romæ, Ex thipografeo Iohannis Zempel, 1767. Gli elementi che più da questo e da simili volumi furon studiati, sono tutti nell'uso. La consuetudine del monocromato presso i neoclassici giunge ad incredibili abusi, della linea per la composizione dei varî piani delle scene. (Vol. I, pag. LXXV, " Pannorum compositione venustissime tractarunt. Nihil in istis, ut hodiet solet, arbitrarium atque fortuitum, sed plicæ omnes, canaliculi, descensus, recessus, umbones, anguli, fluxusque ratione sua, ita regulantur ut ex necessitate procedant). Il Passeri, seguendo, cita l'ammirazione che per queste pieghe avea A. del Sarto. Nella pittura etrusca frequenti sono i genî alati, PASSERI, opera cit., I vol., tav. 39, 40, 42, 46, 47, 79, 86, 87, ecc.

ramente modellando, col sistema a lunghe pieghe che il Flaxmann usava.

L'Accademia di Belle Arti entrava nel movimento con uno speciale indirizzo, cercando di conciliare il ricordo della romanità classica con quello delle scuole pittoriche anteriori.

Il Bossi — e lo vedremo meglio in seguito — era instancabile nel raccogliere calchi di statue antiche o del Rinascimento; la Galleria di Pittura, ordinata e catalogata nel 1806, offriva un complesso di tele, così ben scelte da permettere quasi una ricostruzione ideale della scuola pittorica lombarda (1).

I varî governi che si succedettero, anche comprendendo come l'arte, abbandonati i motivi religiosi, non potesse sostenersi col solo appoggio dei privati, circondavano di onori e di commissioni gli artisti. Il 1797 Andrea Appiani fa parte del corpo legislativo della Cisalpina, è commissionario per le Belle Arti, passa per un oracolo, e i suoi giudizî, i suoi pareri son eseguiti a puntino; Napoleone l'onora in seguito di una particolare amicizia, lo nomina suo primo pittore; il vicerè Eugenio gli è continuamente d'attorno e lo colma di onori e di lavori.

Il Bossi, segretario dell'Accademia di Belle Arti, è fatto oggetto di speciali segni di benevolenza dal Vicerè. Altri artisti, il Canova tra questi, son invitati a Milano, e per gli artisti che accorrono vi sono incarichi continui. Le feste, di uno sfarzo meraviglioso (2), chieggono uomini d'arte che le preparino, e l'Appiani vi dedica le più belle doti della sua fantasia. Paolo Bargigli, architetto romano (3), attratto da que' fasti, reca la sua opera, invitato dal Sommariva, che lo propose a Napoleone Bonaparte, ed ha 3000 lire annue di stipendio fisso; il Sanquirico, il Lasinio, ecc., ad esse si dedicano.

Le nuove costruzioni, l'Arena, il Palazzo della Borsa, il Teatro oggi de' Filodrammatici, il Palazzo Reale, la Villa Reale, ecc., richieg-

---

(1) Bossi, *Notizie di opere di disegno pubblicamente esposte nella R. Accademia di Milano,* Milano, De Stefanis, 1806; Corrado Ricci, *La Pinacoteca di Brera,* Bergamo, 1907.

(2) Nel volume del Comandini, *L'Italia negli ultimi cento anni,* Milano, Vallardi, 1900, son notate tutte le feste date, dal 1801 in poi, a Milano durante il primo Regno d'Italia. Notizie di molto interesse sono pure nel volume di Ludovico Corio, *Milano durante il primo regno d' Italia,* Milano, 1904. (Strenna a beneficio del Pio Istituto dei Rachitici).

(3) Archivio di Stato. - Cartelle varie d'artisti, 1802.

A. KAUFMANN – Ritratto di signora (Milano, Raccolta del dott. comm. E. Grandi).

G. ERRANTE – Giove divide con Napoleone il potere.
Da una stampa dell'epoca (Milano, Raccolta del Dott. A. Comandini).

E. BIONDI – Bambini.
(Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

gono gran numero d'artisti. L'attività sotto questo lato diviene straordinaria.

Lo Zanoia nella " Prolusione " al corso d'Architettura [1] poteva dire: " Noi siamo al momento in cui s'abbia altra volta a parlare " dell'Italica grandezza. Da alcuni anni ci è preparato il passaggio " dallo stato di nullità, a cui fummo ridotti da molti secoli, a quello " di nazione ".

Le opere eseguite rispondono veramente al concetto della libera, grande, nuova nazione.

Il Piermarini, preparata la reazione contro il barocchismo [2] procurando all'Accademia di Brera il Traballesi e il Franchi, coi moti rivoluzionari si rifugge nella nativa Foligno, ma i suoi discepoli ne interpretano gli insegnamenti con eccezionale purezza. Luigi Canonica, autore della sistemazione di Piazza Castello, dell'Arena e del grande altare di S. Maria presso S. Celso, ha in sè tutta la grandiosità del periodo napoleonico.

La gran porta trionfale dell'Arena ha un senso di monumentalità grande e profonda nella purezza dello stile [3]. Giuseppe Zanoia e Carlo Amati compiono la facciata del Duomo di Milano [4], che, se è sproporzionata al monumento, se mal accorda gli stili, pure può rimanere testimonianza importantissima dell'attività del tempo.

Il Cagnola, incaricato di un monumento che ricordasse la battaglia di Marengo, ne costruì uno semplice, solido ed imponente, presso la barriera di Porta Ticinese; pel ricevimento del Beauharnais e della sua sposa Amalia di Baviera egli poi costruì un arco di trionfo in legno e tela dipinta, che tanto piacque da dover essere tradotto in pietra e, finito sotto il governo degli austriaci, rimase, col nome di Arco della Pace [5], una delle più singolari apparizioni

---

(1) Milano, 1804.

(2) GUIDO MARANGONI, *Nel centenario di Giuseppe Piermarini.* (*Rassegna d'Arte,* 1908). Un primo effetto dei suoi insegnamenti è in un interessantissimo *Saggio dell'Architettura Civile* di LAUDROMO SITONIO, Milano, 1776, dove sono concetti di una castigatezza eccezionale.

(3) MALVEZZI, *Le glorie dell'arte lombarda,* Milano, 1882, pag. 266.

(4) MALVEZZI, op. cit., pag. 267. *Archivio del Duomo di Milano,* Cap. XVIII bis, Relazione dell'Amati sui lavori per la facciata.

(5) *L'arco della Pace.* Sciolti di G. B. CARRARA, Spinelli, Milano, 1821, V. TIPALDO, *Biografie,* t. V. G. REINA, *Storia e descrizione dell'Arco della Pace,* Milano, Bernardoni,

di quella bellezza classica che l'architettura ottenne assai più felicemente delle altre arti.

L'architetto Giovanni Antolini gitta un progetto magnifico per ridurre la piazza del Castello ad un vasto semicircolo sul quale sorger dovessero gli edificî pubblici della città [1]. L'ornamentazione de' nuovi edificî raffigura un progresso notevole nel senso dell'arte classica.

Giocondo Arbertolli [2], architetto, ebbe dell'ornamentazione un senso meraviglioso. Nella loggia del salone nel Palazzo Reale, nella Chiesa di S. Gottardo, nella Villa di Monza, nella casa Belgioioso, in quella del Marchese Busca [3] trovò motivi di aquile, di grifi, di linci seguentisi simmetriche, calme, in una squisitezza serena e composta [4]. Da parte della scoltura il movimento non è meno accentuato [5]. Soltanto assume una vita a sè, lontanissima dal moto pittorico, a differenza di quanto nei primordî del secolo XVIII era avvenuto, quando scoltura e pittura si fondevano assai armonicamente nel bassorilievo. Sebbene partite da uno stesso punto — l'imitazione dell'antico, di solito, non poteva farsi che studiando statue — la pittura e la scoltura, conservando le necessarie convenzionalità dello stile, si separarono risolutamente. La scoltura perdette quasi interamente il senso della figura che deve star a sè, il modo di dar un facile getto ai panneggiamenti, di provocar confronti drammatici mettendo in evidenza tale o tal'altra parte del corpo. Nè solo, ogni senso dello scorcio manca nel bassorilievo. La preoccupazione classica invade ogni manifestazione scultoria. I ritratti di persone contemporanee son tutti eseguiti con un costume classico;

1838; G. REINA e D. MOGLIA, *Storia e descrizione dell'Arco della Pace*, Milano, Guglielmini, 1858.

(1) Archivio di Stato in Milano, sotto titoli varî. Di questo progetto furon pure pubblicate buone tavole, esistenti al Museo Civico. Il progetto è del 1804.

(2) MICHELE CAFFI, *Di alcuni architetti e scultori della Svizzera Italiana* (*Archivio Storico Lombardo*, vol. XII, pag. 84); (*Bibl. Ital.*, t. 96, pag. 416).

(3) Oggi del tutto deturpata negli adattamenti fatti per ridurla ad uso del collegio maschile intitolato a S. Carlo.

(4) *Ornamenti diversi inventati, disegnati, eseguiti da* G. ALBERTOLLI, prof. d'ornato nella R. Acc. di B. A. in Milano, incisi da Giacomo Mercoli, dedicati al Piermarini, 1782, e alcune *Decorazioni di nobili sale ed altri ornamenti*, ecc., del 1787.

(5) Rechiamo altri nomi d'architetti che cooperarono al movimento: Simone Cantoni (1736-1818), Ludovico Pollack (1752-1806), Giacomo e Ferdinando Albertolli, Giuseppe Ladriani (1752-1817), de' quali troppo sarebbe lungo occuparsi partitamente.

di quella scoltura che si chiama di genere s'hanno esempî rari. Il Monti ed il Pizzi, animalisti agili e forti, hanno un'efficacia assai scarsa con questa parte della loro produzione. La servilità dell'imitazione grava pesantissima [1].

Giuseppe Franchi (1730-1806), chiamato a Milano dal Firmian, è uno dei migliori rappresentanti della scoltura. Anima viva ed agile seppe modellare il classico in modo personale, e i suoi bassorilievi eseguiti per la casa Belgioioso, le statue della Fontana nella piazza omonima, un busto dell'imperatore Leopoldo nella villa di Monza, le statue della loggia superiore della sala delle Cariatidi nel Palazzo reale [2] recano un'impronta spesso originale e possente [3].

Scolaro ed interprete suo altissimo, Luigi Pizzi (fino al 1804 a Milano, chè dopo fu professore di scoltura nell'Accademia di Venezia) in alcune statue del Duomo, nell'Apollo, e nella Vigilanza per l'Arco del Sempione, ebbe una squisitezza sottile e incantevole.

A Brera Camillo Pacetti, dopo le rinunzie categoriche del Canova, supplì il Franchi e recò un'impronta canoviana, fredda e diligente [4], raramente avvivata da un soffio d'entusiasmo [5]. La statuaria ebbe una nuova volta, con ricorso storico, il massimo impulso dal Duomo. Dopo che l'Amati nel 1807, facendo il suo rapporto dove dichiarava compiuta la facciata del Duomo, giudicava esser necessarie 240 statue [6], la fabbrica assolda un numero straordinario di scultori e manda a cercarne dovunque altri: vengono a Milano Giacomo De Maria da Bologna, Angelo Pizzi, Gaetano Monti, Donato Carabelli, Antonio e Grazioso Rusca, Pompeo Marchesi, Pietro Possenti, ecc.

G. B. Comolli (1775-1830), direttore poi della scuola di scoltura e d'arte all'Università di Torino, da parte sua, con originalità

---

(1) L'ardire del Canova che dà alla statua della Concordia le sembianze di Maria Luigia non solo rimase rarissimo esempio, ma di quanti rimproveri non fu causa all'artista!

(2) *Illustrazione storico artistica*, op. cit., pag. 85.

(3) Amico del Parini, del Firmian, del Verri (come ce lo dipingono alcuni appunti manoscritti del Custodi. (Bibl. Nat. di Parigi. – Fond italien, 1551, f. 488) le sue teorie avevano modo di diffondersi e di propagarsi.

(4) *Opere di scoltura del celebre defunto sig. Camillo Pacetti*, prof. dell'I. R. Accademia di B. A. in Milano, incise a contorni da SCIPIONE LODIGIANI.

(5) Ad es. nel S. Giacomo minore, posto sulla facciata del Duomo di Milano.

(6) Archivio della Fabbrica, cap. XVIII, *bis*.

squisita ed esatto senso veristico [1] eseguiva opere varie, piene di forza, che si rivolgono con qualche movenza al susseguente moto romantico che di lui non seppe bastantemente profittare. Artisti minori quali Donato e Carlo Pozzi, Giuseppe Ferdinando e Andrea Casareggio, Giuseppe Ferrandino, ecc. compiono il quadro, applicandosi a minori, spesso infelici, motivi di decorazione [2].

La pittura è più libera, ama ancora i grandi spazî, riproduce il moderno con una scarsa interpretazione di gesti corretti; il ritratto è in fiore come non mai, e in questo di classico non c'è mai nulla. Le stampe, e i quadri commemorativi valgono a mantenere il senso del reale. Le ragioni estetiche dello stile non sembran foggiate per altre manifestazioni artistiche. Attorno al Bossi e all'Appiani si muove una miriade di minori artisti, graziosi ed eleganti, ritrattisti impeccabili, de' quali, purtroppo, le disperse opere non permettono di precisare l'attività che in modo imperfetto e lontano. Fosse il fatto che l'Appiani facesse parte del governo, e che un ascendente grandissimo sempre vi conservasse, o che della pittura particolarmente i dirigenti dello stato, dal Melzi e dal Sommariva a Napoleone e al principe Eugenio, si occupassero, o perchè l'ideale pittorico del Seicento e del Settecento, fastosi di decorazione, fosse rimasto nel nuovo agitato periodo, l'opera del pennello è sempre la più ricercata e la più pregiata.

Nel 1801, trattandosi di eseguire il gran progetto del Fôro Bonaparte, il governo richiede dipinti all'Appiani e al David [3]; nel 1801 bandisce un concorso per un quadro che esprimesse (secondo il manifesto del comitato di governo — Visconti, Ruga Sommaruga — pubblicato nel Redattore Cisalpino n. XIV, 3 aprile 1801)

---

(1) Si può considerare ad esempio il ritratto di G. B. Casti del Comolli al Museo del Castello Sforzesco in Milano. G. CAROTTI, *Capi d'arte appartenenti a Sua Eccellenza la Duchessa Melzi d'Eril.* - Milano, 1901. FEDERICO BRAIDOTTI, *G. B. Comolli,* Udine, Del Bianco, 1911.

(2) Accanto al Canova, che è sommo, e che tale sarebbe anche fuori della romanità dello stile neoclassico, non fiorisce alcun buono scultore; di pittori invece dal Benvenuti, al Camuccini, all'Appiani che varietà di figure e non tutte disprezzabili!

(3) Di quelli dell'Appiani ci occuperemo in seguito. Il David, invitato specialmente (V. Redattore Cisalpino, 18 luglio 1801) inviò una copia della sua tela con Napoleone che passa le Alpi. Sembra che sia stata posta nel palazzo del Comune; la Restaurazione austriaca la tolse e la pose nelle cantine di Brera (ciò che il CATTANEO, nella *Vita di G. Bossi,* esistente alla Bibl. Melzi Soragna, e pubblicata dal Casati, Milano, Dumolard, 1885, rimprovera aspramente). Quindi passò a Vienna ove vedesi nella Galleria d'Arte moderna recante il N. 9.

il più vivo e maggior sentimento della nazione " conscia che il nuovo suo essere era un dono del Grande „. L'avvenimento a Milano dovette avere un effetto grandissimo. L'Appiani stesso dovette pensare a concorrervi (tra gli appunti del Reina raccolti per compilare una biografia dell'Appiani, conservati nella Collezione Custodi a Parigi, trovasi memoria d'un disegno eseguito per questo scopo, dove era raffigurato "Napoleone a cavallo „, la "Vittoria che chiudeva la porta del tempio di Giano „ e la " Riconoscenza „ che si presentava all'eroe con un serto)[1]; il Melzi s'affannava a cercar concorrenti[2]. La commissione fu composta con tutta solennità dall'Appiani, dal Cicognara e dal Traballesi e, quando il 15 maggio 1802, furon esposti i cinque quadri all'Accademia di Brera tutta la città parve interessarsene (MARELLI, *Giornale storico della Repubblica Italiana* — ms. all'Ambrosiana S a + 120, vol. V, pag. 8 e CUSANI, *Storia di Milano,* Albertini, 1867, vol. VI, pag. 25). Uno stampato (anonimo) ci dà la vera spiegazione delle figure, espresse nei quadri esposti nell'aula del Palazzo di Brera, e ne reca gli autori: Mario Callani di Parma, il torinese Reville, Francesco Alberi, Giuseppe Bossi, Domenico Aspari, i quali cercano di sorpassarsi nell'allegorie complicate. I migliori giudizî furon raccolti dal Bossi che riportò il premio di 1000 zecchini; le altre opere inviate alle Accademie di Verona, Modena e Bologna andaron smarrite, quella del Bossi si conserva ancora oggi nell'Accademia di Brera. Ma questo fu l'ultimo concorso[3]. L'imitazione dell'autorità Napoleonica fece quindi assegnare gl'incarichi per via diretta. La maggior parte toccarono all' Appiani e di questi ci occuperemo tratteggiando a parte quest'artista che parve assorbire in sè quanto fosse di emanazione governativa.

Tra gli artisti di pittura ch'ebbero maggior nome, non vien fatto di ricordare alcuno che di vero merito sia stato capace. Si tratta di

---

(1) Parigi, Bibl. Nat., Fond Italien, 1545, fol. 193.

(2) A. MARAGLIANO. *Biografie* e *Profili vogheresi,* 1897, Voghera. Il Butti parla di questo concorso in un suo articolo pubblicato nel " Bollettino pavese di Storia Patria „ (settembre, 1904). – Il Melzi voleva dare grande solennità alla cosa; i due studî citati si riferiscono particolarmente alle pressioni fatte sul pittore Borrone, per il quale numerose carte dell'Archivio di Stato Milanese (in Uffici Regî, Governo Repubblicano, Melzi, Cicognara, ecc.) testimoniano del vivissimo interesse che per lui e per il concorso si dimostrava. Però l'artista non vi prese parte.

(3) Forse il costo di L. 60.000 era sembrato eccessivo; una nota dell'Archivio di Stato (nella Cartella *Studî)* dice come il Governo, piuttosto che far nuovi concorsi, sarebbe disposto ad aiutare quelli dell'Accademia di Brera.

figure secondarie, che s'avvivano, solo, quando rivolgono la loro attività al ritratto.

Il primo di questi è Paolo Borroni da Voghera (1749–1819). Venuto da Parma, dove era stato scolaro di Benigno Rossi, e dove aveva riportato, a competizione con il Goya, nel 1771, il premio del Concorso Accademico [1], con un tela dove dipinse il " genio della guerra che conduce Annibale in Italia „, a Milano, a Pavia, a Voghera dipinse moltissimo [2]. A Milano si dedicò in particolar modo a ritratti. Di lui è quello bellissimo dell'Arcivescovo Filippo Visconti all'Arcivescovado; nell'Ospedale Maggiore se ne conservano perecchi agili e vivi, tra' quali quello di Francesco Aguggiari, tipo ributtante, eseguito nel 1806 [3], reca una strana idea della potenza artistica del pittore [4]. Il quadro della " Riconoscenza „ ch'egli pur fece, senza esporlo, trovasi a Bologna nell'Accademia di Belle Arti, ed è grande e ben composto, con figure classiche e ignudi potenti [5]; l' "Assunta „ eseguita pel Duomo di Vercelli, se non per le tinte, ch'egli ebbe, come i più di questo tempo, (infelice assai quanto al colorito) ramee e mal armonizzate, presenta una mirabile composizione per l'insieme.

Il pittore Giuseppe Errante, da Trapani, ebbe a Milano una parte che non è dato in nessun modo di precisare, poichè nessuna delle sue opere ci accadde di poter ritrovare. Ma certo dovette avere importanza e grande. Amico del Bossi [6], e nemico acerrimo dell'Appiani [7], godette grande stima presso alcuno dei contempo-

---

(1) VALERIAN VON LOGA, *Francisco de Goya,* Berlin, G. Grote, 1903, pag. 25. Il Goya ebbe il secondo premio, e il Moniteur di Francia del 1772 dice che egli avrebbe riportato il primo se avesse avuto maggior colorito. CORRADO RICCI, *La Galleria di Parma,* op. cit., pag. 9, n. 554.

(2) Sul Borroni esiste quasi una letteratura, ricordiamo: G. M. SCARAMUZZA, *Elogiostoria del Cav. Paolo Borroni,* Milano, 1820; *Il Riposo dell'Anima* di PIETRO GUAITA, Carmagnola, 1794, MARAGLIANO, *Biografie e profili vogheresi,* op. cit., il quale dà un lungo elenco di opere dell'artista.

(3) PIETRO CANETTA, *Elenco di benefattori nell'Ospedale Maggiore di Milano,* Milano, Cogliati, 1887.

(4) Nella parete del Salone Mezzabarba di Pavia eseguì altre pitture di un classicismo faticoso e stentato. NATALI, *Guida di Pavia,* Pavia, Mattei e Speroni, 1909, pag. 123.

(5) Le più accurate nostre ricerche all'Archivio dell'Accademia di Bologna, non ci diedero alcun risultato a proposito della sua venuta.

(6) FRANCESCO GEROLAMO CANCELLIERI, *Memorie del pittore Giuseppe Errante,* Roma, 1840.

(7) L'Appiani fece in sua casa un affresco con un genio che scompiscia l' Errante, il Boldrini e il Dell' Era, di lui invidiosi. BERETTA, *Andrea Appiani,* Milano, Silvestri, 1841, pag. 172.

ranei [1]. Autore di un trattato sui colori, egli fu pregiato come restauratore di dipinti; per quanto di questa sua attività non abbia lasciato traccia alcuna.

Miglior fama di ritrattisti vantarono il Bossi, il Perabò, lo Stambucchi, Giovanni Bagutti, il Sala, Filippo Bellati, Antonio De-Antoni, Antonio Schiepatti, l'Aspari, quest'ultimo più noto come incisore. Con essi parve che un nuovo genere di pittura sorgesse.

Una contraddizione che è viva nel David e in tutti i maestri di quest'epoca è nella produzione ritrattistica. Se alcuna volta, nel David ad esempio [2], il costume classico predomina, ed è spiegabile colla moda che le vesti classiche aveva messo in onore, in genere i ritratti non rendono la figura che sotto l'aspetto attuale del personaggio [3].

Nessun libro teorico si rivolge a considerare in qualche modo questa parte dell'attività artistica. Anzi si dovrebbe credere che fosse quasi spregiata tanto son scarse le notizie pervenuteci a proposito de' ritrattisti e delle opere loro. Eppure se l'arte del primo Ottocento ha in sè qualche cosa di vitale, ciò le viene soltanto dal ritratto. Sfuggito alle teorie, rimasto dal Settecento nell'anima degli artisti e delle genti, il ritratto, così nell'Appiani come negli altri maestri secondarî, di rado dimostra una qualsiasi attenuazione del tipo reale. Se la tecnica, che fa il quadro, con le tinte chiare, con il disegno ben definito, una riproduzione quasi di specchio, reca una nota falsa e stridente, l'interpretazione della figura non è per questo meno agile e meno viva. Per ciò obbedisce del resto a quello spirito un po' idealizzatore che era nel tempo e, un poco, anche allo spirito che informava l'arte neoclassica, magnificatrice per eccellenza.

Uno studio che si riferisca questa fioritura del ritratto non fu ancor fatto e certo si farà aspettare parecchio, tanto è piccolo, sino ad oggi, il materiale di cui è possibile disporre. Per quest'epoca però,

---

(1) Un C. E. offre alcuni sciolti al pittore Giuseppe Errante, stampato del quale esiste una copia all'Ambrosiana (+ A V. 10-8) dove si parla di un suo quadro con Apollo e Giacinto, di un altro sulla " Pace ", e di un Giove che, con fulmini, divide una zuffa di Marte e Nettuno, oggi smarriti.

(2) Il ritratto di Madame Recamier al Louvre, (N. 199) è in costume classico, non così quello di Papa Pio VII (n. 198), nè il " Sacre de Napoléon Ier, (202 bis).

(3) Si trovano in lettere dell'Appiani e del Bossi accenni ad una pittura " storica „ la quale si riferisce a persone contemporanee.

almeno a Milano, la sua origine si può rintracciare. Dopo che la venuta di G. B. Tiepolo recò una maggiore chiarezza di note, la pittura del ritratto che, a Milano, col Ceruti, col Lanzani, con fra Vittore Ghislandi stesso, aveva raccolto tutta la luce sulla figura, cominciò a rischiarare più uniformemente le tinte e ce ne fanno accorti i ritratti di Giovan Angelo Borroni, del Biondi, ecc. Di qui si venne ben presto a una concezione ancor più limpida, la quale segnò una grande chiarezza di sfondi, le tinte del viso intere, la figura per lo più o di profilo o di tre quarti. Il paesaggio compare presto ed il definitivo trionfo della pittura inglese, secondo le concezioni del Reynolds, di Gavin Hamilton, del Gainsborongh, del Lawrence, recata in Italia [1] o da essi stessi o da maestri come Angelica Kauffman (a lungo soggiornata in Inghilterra dove sposava un pittor veneziano Francesco Cucchi), come Isabey ed altri francesi [2]. I romantici ne faranno quindi uso. Un altro largo influsso venne da Giovanni Battista Bosio, ritrattista e pittore di storia, creazione tutta napoleonica, disegnatore valente, corretto pittor ad olio, la cui attività sembra procedere di pari passo con gli avvenimenti milanesi. Per il general Pino egli eseguì un quadro con l'ingresso di lui a Milano dopo la campagna austriaca [3], impresse in varie stampe la famiglia vicereale [4], l'imperatrice Giuseppina [5], ecc. Alcuni suoi disegni a penna sono di una evidenza che stupisce [6]. In unione al Capitano Galliari eseguì disegni di feste e di scene militari, di una potenza caratteristica, che fanno sinceramente rimpiangere quanto di lui si è perduto. Trasfuso chi sa per quali vie, l'influsso inglese più vario recato dalle stampe e dai quadri più popolari, quale si riscontra in Francia, viene a una correttezza tutta neo-classica.

---

(1) L'influsso inglese è evidentissimo nei disegni di Giuseppe Dell'Era, pittore recatosi giovanissimo a Roma ed ivi entrato nell'ambiente de' pittori inglesi.

(2) Persino il David – Portrait de M^me^ Sériziat (Louvre 197 B) – non ne rimase immune e più di lui presero la Vigée Lebrun, lo Chardin, il Gros.

(3) Oggi al Museo del Risorgimento, (Cfr. *Archivio Storico Lombardo*, serie III, volume XX, pag. 148).

(4) " I vice-reali d'Italia nel parco di Roma di Monza „ incisa dal Cagnoni; COMANDINI, op. cit., vol. I, pag. 456. Augusta Amalia di Parma incisa da I. Rados, COMANDINI, id. pag. 177.

(5) Incisa da D. Cavalli, Milano, 1809, COMANDINI, pag. 391.

(6) Due ne riproduce il COMANDINI, op. cit., a pagg. 270-291.

G. LONGHI – Felicina d'Alba, disegno del 1808 (Milano, Raccolta A. Grandi).

G. LONGHI – Carlo Porta, disegno del 1818 (Milano, Raccolta A. Grandi).

G. DE ALBERTI – Napoleone.
Miniatura (Milano, Raccolta Ghisalberti).

G. BOSSI – Ritratto della marchesa Maria Laveggi.
Miniatura (Milano, Raccolta Bossi).

G. DE ALBERTI – Ritratto della figlia.
Miniatura (Gallarate, Raccolta Ranchet).

A. DE ANTONI – Ritratto.
Miniatura (Milano, Raccolta Menni).

F. QUAGLIA – Ritratto della Grassini.
(Milano, Museo Teatrale).

Giuseppe Perabò e Giovan Battista, suo fratello, hanno tra i ritratti dei benefattori all'Ospedale Maggiore [1] tele che ben rispecchiano un influsso inglese. Il primo, nei ritratti di Filippo e Giovanni Visconti del 1802 e di Carlo Archinti del 1804, ha una franchezza eccezionale; il secondo, ne' ritratti del Conte Giacomo di S. Masari, magnifico nella pittoresca divisa di Cavaliere di S. Stefano, di Carlo Giuseppe Bonfanti (1794), di Giovan Maria Grancini (1866), rappresenta un moto ascendente che l'accosta quasi all'Appiani. E più all'Appiani s'accostano Girolamo Stambucchi (ritratto di G. B. Mellerio, del 1800, all'Ospedale Maggiore), Giovanni Bagutti, d'espressione gentile (Antonio Volonterio, del 1807, Ospedale Maggiore), Giosuè Sala, scolaro del Giudici, (Maria Valcazzel y Cordova, del 1802, Giuseppe Gaspare Galbesi, Sac. Giuseppe Butizzoni, ecc., Ospedale Maggiore), Antonio De Antoni (il bel ritratto di G. B. Frates, del 1805, Ospedale Maggiore si vuol ritoccato da Andrea Appiani) [2]. Antonio Schiepatti e Filippo Bellati [3], il primo con la nobile figura del Conte Giacomo Melzi (1802), il secondo con una lunga serie che dal ritratto di Alessandro Micconi (1798) viene a quello di Anastasio Zappatori (1817) e comprende quello di Giuseppe Quaglia (1801) capolavoro d'intensità, seguono il moto francese, secondo i ritratti dell'Ospedale Maggiore, con una mirabile vivezza di tinte.

L'Aspari nell'autoritratto, al Museo del Castello, sembra avere dello Knoller alcune sapienti luminosità. La pittura di paesaggio si collega, come spesso nell'Appiani, con la ritrattistica, nei due pittori ch'ebbero più giusta fama al loro tempo e che rappresentano, in un'operosità queta e limitata, un momento del maggior interesse. Passivi allo svolgersi del neoclassicismo si limitano, l'uno all'insegnamento scolastico, e l'altro a lavori tranquilli di studî fatti sul vero, avviando la pittura insensibilmente al moto romantico.

---

(1) La mirabile raccolta offre esempio di quest'attività senza ricorrere alle raccolte private di difficile accesso e dove le attribuzioni sono dubbie.

(2) Anzi all'Appiani stesso attribuito. Ma l'Ospedale non conserva nulla di questo.

(3) L'*Indice delle produzioni delle arti del paese esposte al Palazzo di Brera,* Milano, Pirola, 1805, reca un'Allegoria dell'elezione di Napoleone I ad imperatore di Francia del Bellati, dipinto perduto ma meritevole d'esser ricordato, perchè non tratta un soggetto frequente in Italia. Nella stessa mostra fu esposta una tempera di Raffaello Albertolli rappresentante una seduta del Palazzo Reale di Monza; dello Stambucchi un quadro ad olio con il

Giovanni Migliara d'Alessandria (n. 15 ottobre 1785, m. 1847) studiò sotto l'Albertolli e il Levati, poi col Galliari la pittura scenica, ed ebbe compagni il Perego e il Sanquirico. Dopo un periodo di sofferenza potè tornare all'arte, e riprodusse in piccolo le scene che col Galliari aveva dipinte. Avuta una certa fortuna, tornò alla grande arte. Della sua produzione i saggi più belli son oggi al Museo di Alessandria [1]. Ivi, il suo capolavoro, il dipinto ad olio con le tre età della vita, domina l'opera dell'artista, tutta di piccoli ritratti, di paesaggi, di interni di chiese o di conventi. I tre volti, del giovane, dell'uomo e del vecchio, non raggruppati, ma posti su tre piani diversi (più avanti e più in basso è il vecchio, che spia in avanti, a destra, più in alto, ritto, l'uom fatto e più indietro, a sinistra, il fanciullo), hanno negli occhi un'espressione raccolta e lontana, in tutto il viso il trapelare della loro essenza e del loro pensiero. Ricordiamo alcune tempere su seta, della baronessa Lodigiani [2], perchè rendono il senso della folla con uno spirito vivace ed acceso, tutto pieno della vivacità romanesca di Bartolomeo Pinelli.

Giuseppe Mazzola [3] (n. 5 dicembre 1748, m. 24 novembre 1838), fu professore di colorito e ispettore delle Gallerie a Milano. Dopo aver studiato il Correggio a Parma, a Roma col Mengs, venne a Milano dopo il 1802. Quanto dal Mengs abbia preso ci riesce impossibile capire attraverso le poche opere sicure rimaste. Certo valse a fargli mutar la maniera delle varie pitture del Biellese condotte su influssi romani, anche il fatto che, perduta la destra di circa quarant'anni, dovette dipinger sempre colla sinistra. Una vaga Madonnina sua è tra i quadri dell'Arcivescovado, e nulla possiede di classico; il ritratto di Giuseppe Antonio Petrolini all'Ospedale Maggiore del 1806, alcuni altri saggi, esistenti all'Accademia di Belle Arti in Milano, dove si conserva un suo magnifico autoritratto,

---

Bonaparte vincitore e pacificatore, pitture che, però, da' titoli sembrano di classicismo meno esagerate di quella del Bellati.

(1) L. OZZOLA, *Civico Museo e Pinacoteca in Alessandria*, "Emporium", Novembre, 1911. Il Museo di Brera ha un suo bell'interno di convento. La Galleria Lochis di Bergamo la piazza del Pantheon a Roma. La Galleria Tosio di Brescia varî dipinti; altri squisitissimi sono al Museo d'Arte Moderna al Castello, o sparsi con frequenza notevole nelle famiglie e nelle raccolte milanesi e lombarde.

(2) COMANDINI, op. cit., pagg. 699, 701, 703, 705.

(3) *Biografia del pittor Giuseppe Mazzola*, compilata dal Dott. Fisico PIETRO MAZZOLA, Milano, Tamburini, 1855.

una tavola con il ritratto del Marchese Federico Fagnani all'Ambrosiana [1], sono, in certa loro ritenutezza, ben lontani da ogni esagerazione.

Apparizioni fuggevoli avvengono in questo periodo di artisti svariatissimi, il cui passaggio però non ha quasi eco, nè sulla letteratura dell'epoca, nè sull'arte. Di questi è Teodoro Matteini (1754-1831), venuto a Milano nel 1794 per disegnare il Cenacolo di Leonardo, disegno che il Morghen incise, Natale Schiavoni, giovanissimo, autore di un disegno del Vicerè d'Italia [2], Francesco Fidanza, onorato di miglior protezione dal Beauharnais [3], il quale gli aveva affidato di illustrare i porti d'Italia [4], il bolognese Alberi, professore di pittura all'Accademia di Bologna [5], noto per i suoi quadri allegorici. Il Cicognara, d'altra parte, pensò nei primi tempi della sua venuta, a incidere su foglie d'oro applicate ai cristalli, poi passò a dipingere paesaggi. Due di questi, con animali, ci accadde di vedere esposti nella casa di vendita del Battistelli a Milano (26-27 aprile 1913) [6] e, se non belli, certo apparivano abbastanza piacevoli. In una curiosa lettera del 13 ottobre 1809 al Conte di Brême, conservata all'Archivio di Stato fra gli autografi del Cicognara, egli parla della disgraziata sorte di un suo quadro, dove dipinse un gruppo di rovine del castello di Milano con su un asino che vi pascolava e presso questo il Duomo di Milano, onde parve a taluno [7] qui fosse

---

(1) V. *Catalogo della Pinacoteca Ambrosiana,* pag. 78.

(2) SERNAGIOTTO, *Natale e Felice Schiavoni,* Venezia, Longo, 1881.

(3) MALVEZZI, *Le glorie,* op. cit., pag. 286.

(4) Archivio di Stato. Aggiunte agli autografi de' pittori.

(5) Lettera del Cicognara al Melzi. Archivio di Stato. Aggiunte, ecc., intorno al 1804, e più oltre.

(6) Catalogo n. 106, Collezione del Marchese R., n. 129, 130, dati a Francesco Cicognara; ma la firma che recavano era soltanto " Cicognara „.

(7) Il Porta lanciò a questo proposito il sonetto:

" Cicognara se dis l'ha faa un quadrett,
Fin chi no gh'è nient de fass stupor:
L'è un spegascin, ch'el cred d'ess un pittor:
Tucc i omm dal pu al manch gh'an quai difett.

L'ha tiraa giò Milan in d'on prospett,
Cont ona bisabosa de color:
Fin chi l'ha procuraa de fass onor
Col tirà fœra almanc un bel soggett.

Se dis che lì vesin el gh'ha retraa
On luguzzon d'on asen domà pell,
Lung e suttil ch'el par on cannocial.

Fin chì tanc brav pittor lu l'ha imitaa,
Che quand san d'avè faa quaicoss de bell.
Ghe se dipingen lor al natural. „

irriverente motivo di scherno, ed egli si scagiona dell'ingiusta accusa e dice di aver fatto molti consimili quadri, de' quali alcuni pure furon esposti [1]. Ma oggi in quali soffitte sono andati a finire?

Non minor motivo d'interesse presentano i varî concorsi dell'Accademia di Brera. Vi si presentavano artisti provetti, e la raccolta di que' saggi reca motivi d'indiscutibile merito [2], che figurano assai bene gli effetti degli insegnamenti del tempo. Certo la Danae nell'arca col bambino di Giacomo Berger, del 1806, oggi all'Accademia di Brera [3], serena, colle figure statuariamente curate, è una piacevole composizione, così altre che recano a Milano l'impronta della educazione artistica che la nuova gioventù va formando [4].

Le arti minori contano in quest'epoca nomi veramente grandi. Forse il tempo colla sua ricerca minuta e paziente dello stile era più adatto anche a comprenderle. Qualcuna di queste arti muove anche dalle nuove necessità artistiche che la coltura ha recato. Così ad esempio l'incisione. Come opera d'arte essa può giungere bene a sostituire un quadro o una copia ad olio di mediocre fattura, ed i contemporanei seppero apprezzare questo suo altissimo ufficio.

Il Morghen ha continue relazioni con Milano e la sua azione si estende vivissima sì sul Longhi, che sull'Anderloni e sul Rosaspina. La scuola locale degli incisori s'accresce d'innumerevoli elementi [5]. Accanto all'Aspari [6] (1745–1831), autore di certe fortunate

---

(1) La lettera come il sonetto riprodotto del Porta, sono in CANTÙ, *Corrispondenza dei diplomatici della Repubblica e del Regno d'Italia,* Milano, Agnelli, 1885, vol. I, pagg. 65, 66.

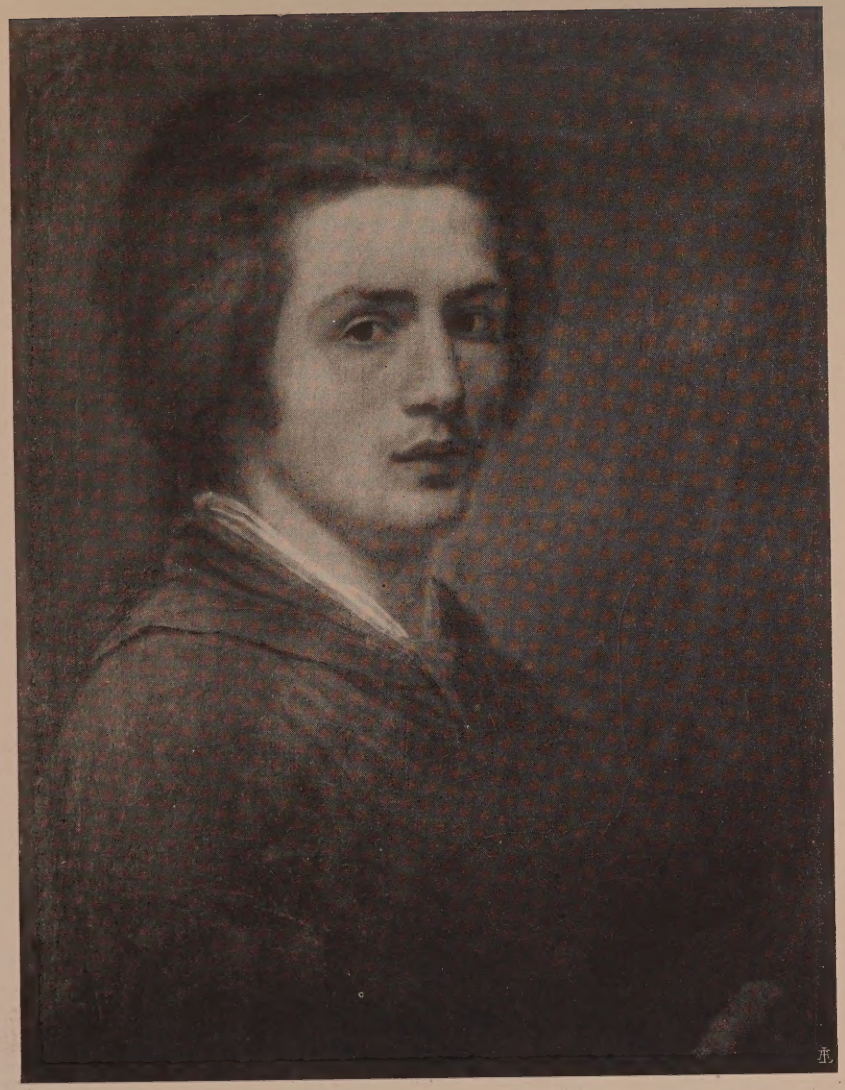
(2) *Opere dei grandi concorsi dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano,* disegnate e incise per cura del pittor AGOSTINO COMERIO, Milano, 1825.

(3) N. 1 dei concorsi a saggi della R. Accademia di Milano, nella sala XXIII della Pinacoteca di Brera.

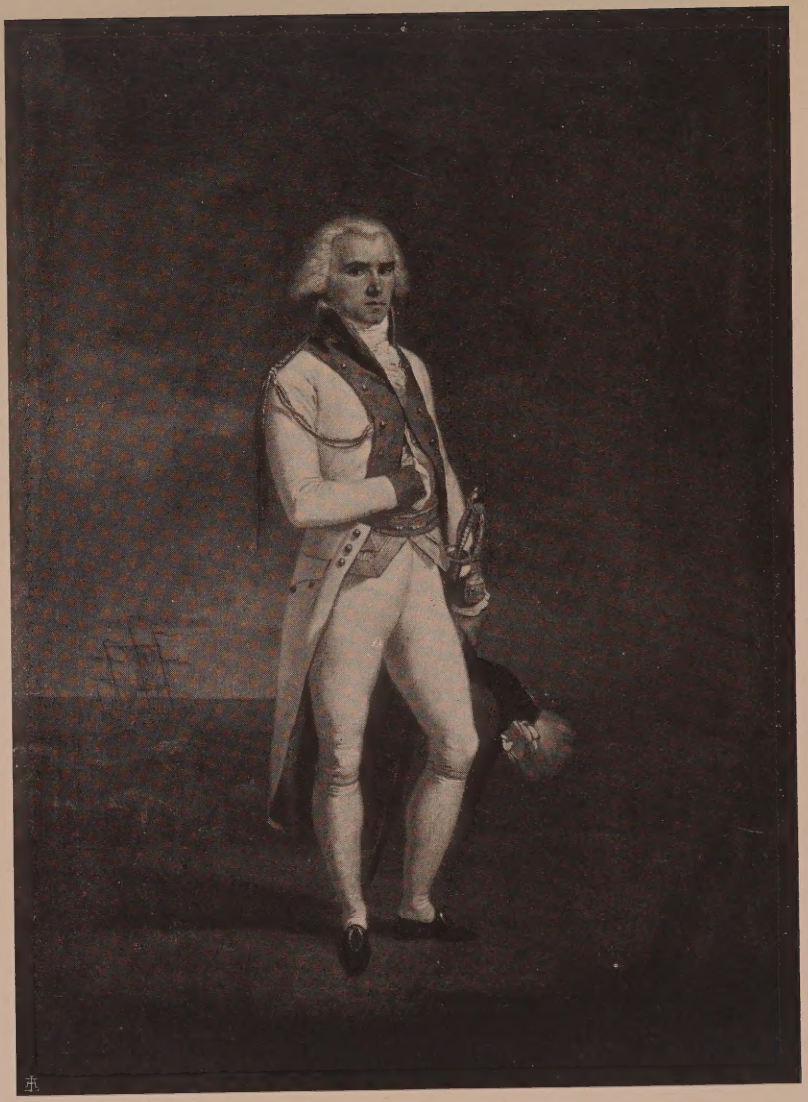
(4) Quest'epoca fu feconda d'artisti. Ricorderemo qui in nota il nome di alcuni di essi, figure secondarie: Angelo Monticelli attinse dall'Appiani, col quale lavorò forse al palazzo Reale, alcune figure, ed ebbe qualche fama per il suo sipario della Scala con Apollo che guida le arti all'immortalità; Giovanni Bellati (1750–1805) che, dopo aver dato ottime speranze di sè, non s'occupò d'arte che saltuariamente; Filippo Agricola per il quale il Monti scrisse una canzone quando vide le tavole con Beatrice e Dante, Laura e Petrarca, Alessandra Benucci e l'Ariosto, commesse dalla principessa di Sagan. (MONTI, *Opere,* Milano, Besnati, 1839, vol. I, pag. 63; nel vol. VI, pag. 396, è una lettera del Monti all'Agricola con consigli sul modo di dipingere, l'Ariosto con Alessandra); il Riccardi uscito dalla scuola del Giudici, autore di paesaggi e marine; Giuseppe dell'Era autore di un bellissimo quadro per Alzano Maggiore con Ester ed Assuero (del quale il vivo bozzetto esiste all'Accademia Carrara di Bergamo, assieme ad un mirabile disegno con una corsa di cavalli in un circo equestre).

(5) H. PRIOR E A. BERTARELLI, *Il biglietto di visita,* Bergamo 1911, pag. 122.

(6) Le sue vedute di Milano gli diedero, recentemente, una notorietà, per vero meritata. Di lui parlarono la " Bibl. ital. „ (1831, n. dell'ottobre, novembre e dicembre, pag. 80). CARLO FUMAGALLI, *Un incisore Milanese della fine dell'800,* Milano, Allegretti, 1904;

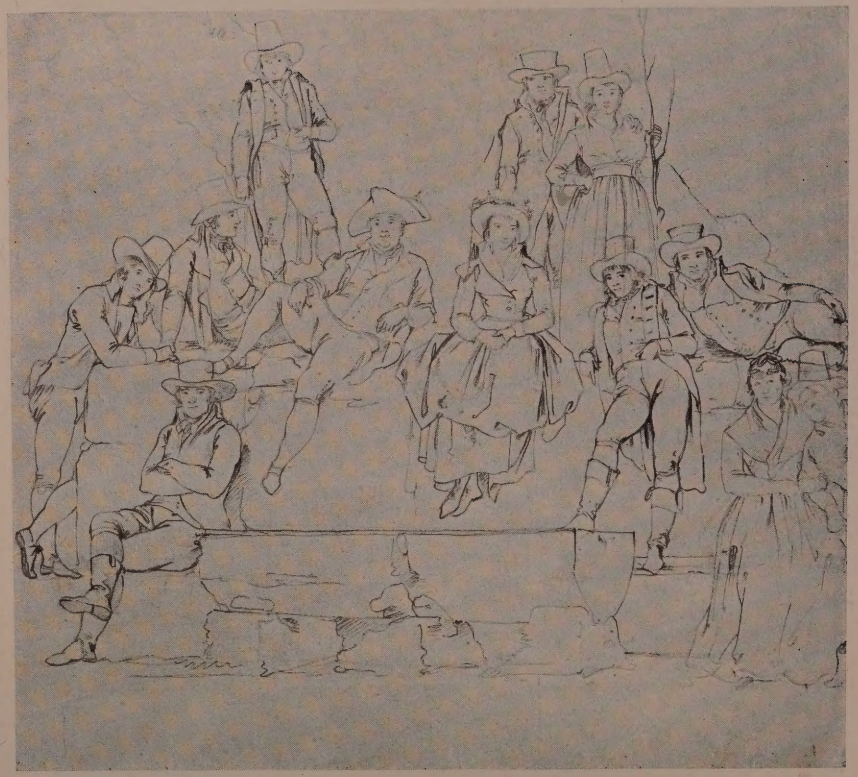


G. B. DELL'ERA – Autoritratto (Milano, Raccolta Dell'Era).



G. B. DELL' ERA - Un ammiraglio inglese (Milano, Raccolta Dell'Era).

G. B. DELL' ERA – Mercurio e Psiche. Cartone.



G. B. DELL' ERA – Gruppo d'inglesi nella campagna romana. Disegno.

(Milano, Raccolta Dell' Era).

vedute di Milano, delle incisioni della Corneide (Cornicopoli, 1773), scene agili e di un genere satirico che ebbe raro seguito, di alcune figure per la Storia dell'arte del Winckelmann, professore di figura a Brera dal 1776 al 1826, fiorisce la scuola del Vangelisti. Questi, (1738–1798), morto per certa manìa malinconica [1], ebbe del Correggio e del Reni a rendere sovente la melodiosità, con un tratto morbido e carezzevole, con un senso vivissimo del chiaroscuro, che (si vegga la sua incisione colla Danae del Correggio) si sfuma in sottigliezze gentilissime. Scolaro dell'Appiani e del Vangelisti [2], il Longhi ebbe la passione del classico e, forse per questo, oltre che pel suo merito, potè assurgere a vera e propria importanza politica [3]. Pietro Anderloni [4], invece, lontano da ogni mitologia, incideva ritratti, rimodernava quadri antichi, come fosse il più schivo e il più rigido dei romantici, con gesti del tutto particolari, con una profondità di senso tutto speciale. Il Mercoli, nipote, il Cagnoni figlio, il Rados, Paolo Caronni, Michele Bisi, ed altri [5], aiutano a produrre per soddisfare l'intenso desiderio di stampe che tutti sentono.

Connessa all'opera dei pittori è quella di altri minori artisti, che da questa traggono ispirazione e in parte pure l'ispirano. Nella speciale connessione che ogni lato dell'attività artistica ora possiede, non è possibile di ometterli. La medaglistica, ad esempio, non produce forse i suoi più grati esempî su disegni di Andrea Appiani e del Bossi?

La miniatura su avorio o su pergamena si connette intimamente alla ritrattistica. Federico Quaglia, la cui bella miniatura al Museo della Scala con la Grassini, sembra oggi voler togliere dall'oblìo, fu a Milano dal 1800 al 1805, e accanto a lui fiorì tutta una schiera d'altri piccoli artisti che la miniatura non trattano come una cosa a sè, ma come troppo intimamente connessa col ritratto, sì che nelle

---

LUCA BELTRAMI, *Le ultime vedute di D. Aspar,* Milano, 1912. Una sua commemorazione fu fatta da Ignazio Fumagalli. M. I. R. Stamperia, 1831–1840.

(1) Bibl. Nat., Fonds Italiens, n. 1565, fol. 97, con notizie assolutamente nuove.

(2) *Della vita, delle opere e delle opinioni del cav. Gius. Longhi. Commentario* di GIUSEPPE BERETTA, Milano, Omobono Manini, 1857, pag. 13, v. pure LONGHENA, *Giuseppe Longhi,* Milano, 1891.

(3) Fu ai comizi di Lione. BERETTA, op. cit., pag. 32.

(4) E. ANDERLONI, *Opere e vita di P. Anderloni,* Milano, 1908, pag. 36.

(5) GIUSEPPE VALLARDI, *Catalogo dei più celebri incisori,* Milano, 1821.

loro cose mancano spesso di scioltezza e di quel senso di gaiezza che i colori vivaci debbon dare [1]. Migliore di tutti, Giuseppe de Alberti di Arona (1788-1846 m. a Milano), ritrattista caldo e luminoso, fu miniaturista de' più squisiti [2].

Pittori prospettici e scenografi non mancano. Oltre Giuseppe Levati, professore a Brera, (1739–1828) spirito eminentemente decorativo, venuto su dal Barocco, Gaspare Galliari (1761–1817) vedutista dell' I. R. Istituto Geografico Militare, buon pittore, scenografo rinomato in tutta Europa, ha in tutte le sue produzioni il senso di una vastità grandiosa e degli effetti della linea, mirabilmente connesso con lo spirito neoclassico, Alessandro Sanquirico riempie, da parte sua, un altro lato di queste attività decorative, rivolgendosi a far piani di giardini, di feste. Paolo Landriani espone con rigorosità scientifica i principii dell'arte scenica [3].

La magica serie delle medaglie napoleoniche trova in Luigi Manfredini [4] chi le esprima con un senso così pienamente classico, con una così commossa e ritenuta figurazione di visi e di simboli, da far pensare veramente al rivivere di forme tolte da monete antiche.

Lo stile dei mobili assurge a vere opere d'arte con l'intarsiatura in legno usata da Giuseppe Maggiolini [5] (1738–1814).

Ma l'impressione definitiva di tutto questo complesso movimento d'arte è piuttosto triste. In ognuno sembra mancare la convinzione delle teorie secondo le quali opera. Da ciò un contrasto spesso stridente nelle varie manifestazioni, che porta a lavori i quali non hanno nulla a che fare con lo stile e con lo spirito del tempo. L'Appiani

---

(1) Tra questi non è da dimenticare il Cigola, bresciano di nascita, ma quasi sempre vissuto a Milano. Protetto munificamente dal Beauharnais, con eleganza squisita dipinse molto su smalto e su pergamena. L' influsso francese del Proud' hon lo avviò quindi ad un sano romanticismo. Saggi varî dell'arte sua sono all'Ambrosiana, alla Galleria d'Arte Moderna al Castello, ecc. GUIDO CAGNOLA, *La mostra di miniatura e ventagli a Milano nel 1908,* (*Rassegna d'Arte,* 1908, in 5, pag. 87) e nel vol. pubblicato a cura della Società per le Belle Arti ed Esposizione Permanente, di Milano: *Le tre esposizioni retrospettive,* Milano, Alfieri e Lacroix, 1910.

(2) Il maggior gruppo di opere è conservato oggi presso la sua ultima discendente Signora Virginia Caccia in Gallarate.

(3) G. MORAZZONI, *Un antico scenografo della Scala,* (*Corriere del Teatro,* Milano, Novembre, 1914).

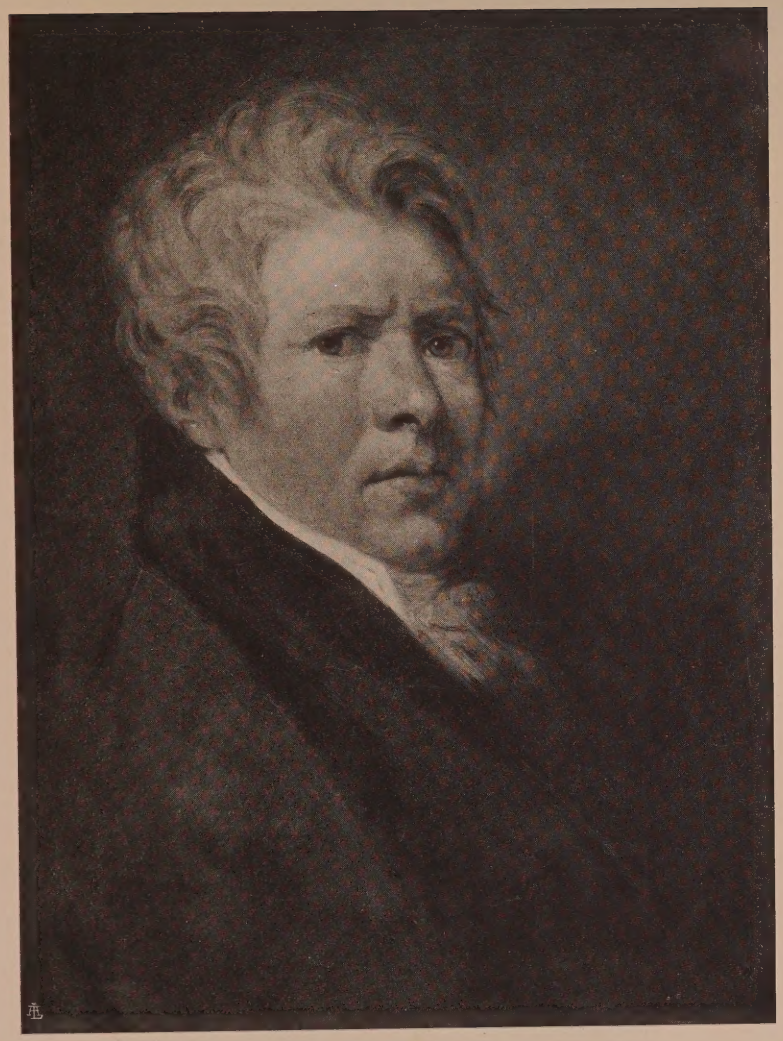
(4) CUSANI, *Storia di Milano,* vol. II, pag. 215; ACHILLE VISCARDI, *Per l' immaginazione del busto di L. D. Manfredini,* Milano, 1842.

(5) G. A. MEZZANZANICA, *Genio e Lavoro,* Milano, 1850. Di lui si occupò MELCHIORRE GIOJA, nella sua *Relazione sul Dipartimento dell'Olona.* FILIPPO MEDA, *" G. Maggiolini da Parabiago „.* Testo del discorso commemorativo tenuto a Parabiago, Busto Arsizio, 1915.

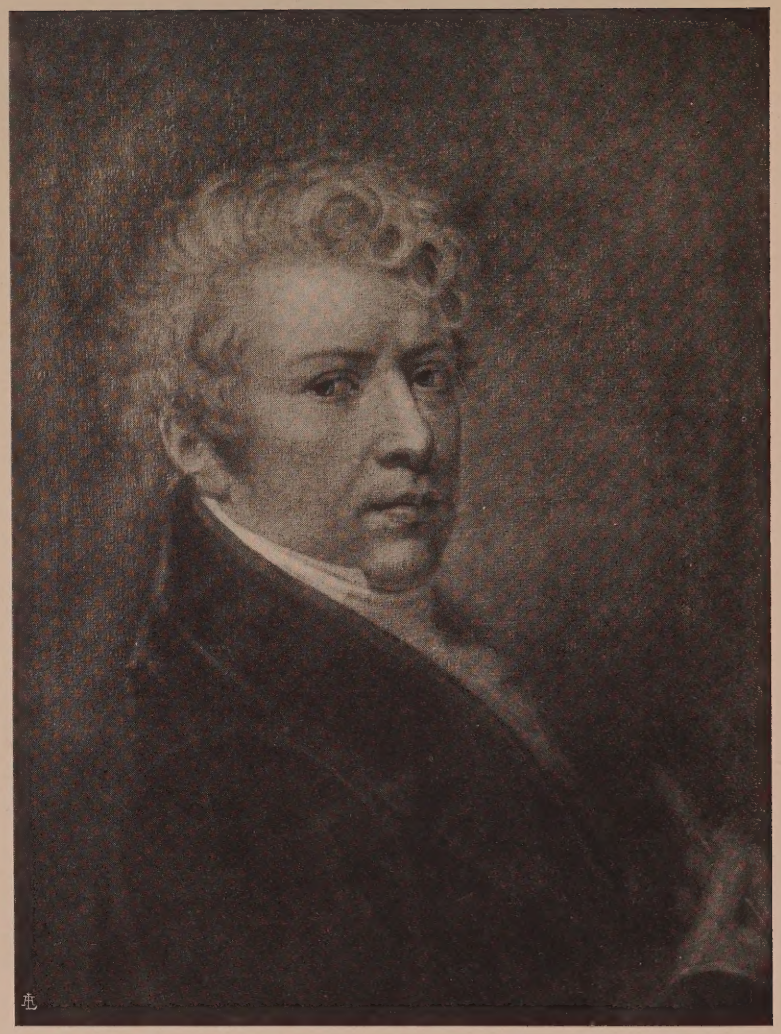
ha di questi contrasti in modo così vivo da far dubitare quasi di lui. Ad esempio, in quella lunga serie monocromale con i fasti di Napoleone, dove è la teoria classica nelle numerose infrazioni ai pregiudizî scultorî, nelle combinazioni plastiche non più di bassorilievo ma tutte effetti di luci profonde, intime, sinuose? E il Bossi che cerca e si compiace di soggetti medievali, quante volte nei suoi disegni non abbandona quel gelido stile! L'imitazione di Francia, si deve riconoscerlo, non è mai convinta; l'epoca, più che un movimento deciso appare presso di noi solo come un rivolgimento di transizione. Come nell'Alfieri e nel Foscolo lo spirito classico maschera quello romantico, così negli artisti, in quasi tutti, con incerto amore per il paesaggio, per le mosse libere, per i grandi spazî da dipingere, quel resto di Barocco, che è nell'anima di ognuno, attende di trasfondersi nel romanticismo. Ma la sosta non è priva di gloria e di luminosità. L'Appiani, di fronte al Camuccini, al Landi, al Benvenuti [1], ha il vantaggio di saper raccogliere numerose qualità del tempo, e lo svolgere di queste, in modo assolutamente nuovo e personale, ch'egli ottiene, lo pone fra i precursori più diretti dell'arte moderna.

---

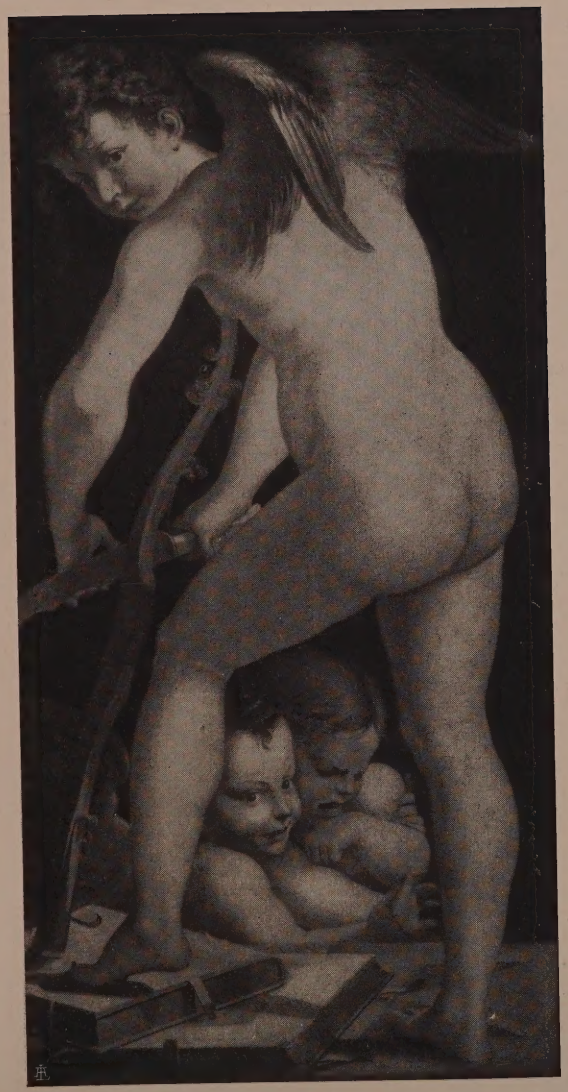
(1) A. ROLLINS WILLARD, *History of the modern italien art*, Londra, 1908, pag. 245. " A first place among the painters of the classic mouvements has been assigned by common consentement to V. Camuccini and it seems to me with the most perfect justice. Camuccini was endowed by nature with a temperament of exquisite refinement wich made it impossible to him to produce coarse or blendering works. His use of colors was superior to that either Appiani or Benvenuti equal to that of Landi „. Noi abbiam avuto modo di veder molte opere del Camuccini di una freddezza infinitamente maggiore di quella dell'Appiani: la stucchevole ripetizione di motivi classici, il colorito falso e languido, non permettono proprio di considerarlo come il più vitale rappresentante del periodo.



A. APPIANI – Autoritratto (Firenze, Uffizî).



A. APPIANI – Autoritratto (Milano, Raccolta Menni).



A. APPIANI – Amore che incocca il dardo.
(Milano, Raccolta dell'avv. G. Melzi).

A. APPIANI – Ercole che consegna Dejanira al Centauro Nesso.
(Milano, Raccolta dell'avv. R. Albasini Scrosati).

Capitolo V.

Andrea Appiani - Giuseppe Bossi

Risultato di tutta la dottrina teorica che s'era svolta intorno all'arte dai primi anni del Settecento, Andrea Appiani si presentò a' contemporanei come colui che solo tutte le aspirazioni di rinnovamento sapesse incarnare.

I contemporanei videro in lui un innovatore, e gli attribuirono come a tale meriti che in realtà non ebbe. Lo isolarono dagli altri pittori, ne fecero un essere a parte, lo nutrirono solo d'antico; ed anzi i suoi più vicini biografi trascurarono tutti gli anelli che lo congiungevano alla tradizione barocca, campandolo in aria, astraendo la sua opera da ogni influsso di maestri precedenti o coetanei. Con lodi iperboliche lo posero in confronto coi maestri massimi del Rinascimento, e considerarono le sue opere come espressioni isolate. Ma il progresso della sua arte rimase ignoto a tutti [1], e, in generale, si ammirarono soltanto alcune delle sue produzioni maggiori, dove nemmeno il genio dell'artista aveva potuto levarsi nella sua libertà.

L'epoca nella quale visse certo non lo capì. Lo vollero dottrinario, accademico, sapiente, proteiforme, ed era un buon artista, colto, aperto a quanto gli sembrava bello e buono; gli si fecero costrurre opere macchinose, obbligandolo a ricorrere alle più astruse ed intricate favole della mitologia, quando egli aveva un'anima tutta moderna, fatta per le verità intime del ritratto e delle scene storiche, concepite come grandi decorazioni.

In lui la visione aperta dei maestri del Settecento si trasportava in un fantastico ambiente di scene mitologiche carezzevoli, soltanto

---

(1) E non solo ai contemporanei! FERDINANDO MARTINI nella Prefazione ai *Fasti del Regno Italico,* op. cit., fol. 3, dice che della giovinezza dell'Appiani " poco si sa e poco importa sapere „.

occasione per isfoggiar anatomie candide di nudi femminili e di fanciulli. Di fantasia non originale, nè indipendente, aveva la passione del vero, e dello studio su opere d'altri, commista ad una strana idea di ricerca inconscia verso un tipo di bellezza estetica, che fosse insieme nella natura e nella tradizione artistica migliore [1]. Il senso del colore era in lui il senso della pittura stessa. Cogli anni questo senso gli si attenuò, e il vago influsso di una prima educazione tiepolesca parve smarrirsi in tinte intere, troppo simili a quelle delle pitture francesi che ricercano l'armonia del colore soltanto nella più profonda comunanza delle tonalità. E in queste ricerche del colore egli è freddo, esitante. L'accademico è in lui, quando, oltre quella delle tinte, egli avrà la preoccupazione del disegno. La sua figura è alta e nobile sempre, sorretta da tanto d'ideale da far veder sempre in ogni sua cosa l'opera elevata del grande artista, l'espressione della sua anima aperta e delicata, il sincero espandersi delle sue passioni.

***

Andrea Appiani nacque in Milano [2], nella parrocchia di San Carpoforo, da Antonio e da Maria Liverta, il 31 Maggio 1754. Compiuti i primi studî retorici, dopo qualche contrarietà col padre medico, che alla sua professione lo voleva avviato, egli potè dedicarsi all'arte.

---

(1) Sono frequenti in lui dolci visi femminili, sorridenti di un lento atteggiarsi delle labbra, come nella figure del Luini.

(2) Si volle da molti far nascere l'Appiani in Bosisio, per dargli comune la patria col Parini, errore nel quale incorsero il TICOZZI nel suo *Dizionario,* il PAREA, *Vite di 10 sommi italiani illustri,* Milano, De Stefanis, 1826, il FUMAGALLI, *Elogio del pittor Andrea Appiani,* Milano, 1835, con altri varî, errore proveniente dal discorso funebre che in sua morte tenne il BERCHET, *Allocuzione nei funerali di Andrea Appiani,* Milano, Tip. de' classici italiani, 1817, e forse da quel libretto, *Della vita e degli scritti di G. Parini milanese,* lettere di due amici, II ediz., Milano, Mainardi, 1802, pag. 185, dove parlando di Bosisio vi si fanno nascere i due grandi, e più ancora dalla poesia de Parini, rimasta frammentaria: | Te di stirpe gentile | e me di casa popolar cred' io, | come fortuna variò di stile | dall' Eupili natìo | guidaron gli avi nostri | de la città fra i clamorosi chiostri | ; da intendersi solo relativa alla venuta a Milano dei due amici, chè l'Appiani, seguendo il padre medico, dovette passare a Bosisio quasi tutta la sua fanciullezza. Il Martini crede che l'Appiani, venuto in fama, di questa comunanza di patria si gloriasse. Ma non ci sembra altro che artificio di contemporanei che amavano figurare uniti i due grandi artisti, anche nel luogo della loro nascita. L'Appiani conosceva la sua vera patria, e un documento, che il Martini dimentica, all'Archivio di Stato in Milano, nella cartella che riunisce le carte del pittore, ne reca l'autentica fede di battesimo, presentata da lui stesso l'8 settembre 1804 al governo che l'impiegava come commissario delle Belle Arti. Ed era l'anno in cui il Reina gli dedicava il VI tomo delle opere del Parini e lo faceva nascere a Bosisio.

I primi insegnamenti li ebbe dalla scuola che il Cav. Carlo Maria Giudici teneva nel suo studio di protostatuario del Duomo, in Camposanto.

Di qui è possibile seguirlo per gran parte della sua giovinezza, sconosciuta per lo più anche a' suoi biografi meglio accurati, attraverso le varie notizie che, dalle più attendibili fonti, l'avvocato Francesco Reina radunò per tessere un ampio studio sul pittore, che doveva essergli dilettissimo (1).

Lo scultore Monti (2), che gli fu compagno di studî in quest'epoca, ci narra come ambedue, dopo alquanto tempo di studio del disegno, fossero ammessi alla scuola di nudo che il Giudici teneva in casa sua.

Di lì essi passarono all'Accademia Ambrosiana per copiar opere di sommi artisti, che s'esercitavano poi a rifare sul vero. Poi, allo scopo di finire la loro educazione artistica, si diedero a studiar anatomia sui cadaveri dell'Ospedale Maggiore (3). Il Monti li preparava mentre l'Appiani li copiava e, inframmettendo varie altre occupazioni, duraron in questo studio circa nove anni (4). Gli altri biografi integrano le notizie del Monti assai copiosamente, facendo ricorrere l'Appiani agli insegnamenti del De Giorgi, dello Knoller, del Traballesi.

Quello del De Giorgi è più che ammissibile (5). Le opere più giovanili dell'Appiani, nei pochi saggi rimastici, ne recan influssi e tracce evidenti. E specialmente que' freschi della Chiesa di Caglio (6),

---

(1) Dell'opera che il Reina meditava sull'Appiani e che i contemporanei impazienti attendevano è memoria già nell'*Allocuzione* di GIOVANNI BERCHET, *nei funerali di A. A.*, celebrati nella chiesa della Passione, il 10 Novembre 1817, pubblicata dal Ferrario, dove in una breve appendice si legge: (pag. 12). "E' degno conforto che gli amici e gli ammiratori suoi gli destinino un monumento.... e che la diligenza dell'Avv. F. Reina ce ne prepari la vita„. Ma il Reina morì prima di compirla e i suoi appunti passarono, con altre carte, al Custodi il quale li aumentava e commentava. Oggi son passati alla Nazionale di Parigi. L'AUVRAY, nel suo *Inventaire de la Collection Custodi, conservée à la Bibliothèque Nationale,* pubblicò un minuto catalogo di queste carte. (*Bulletin Italien*, 1903-1905).

(2) Gaetano (da non confondersi con l'omonimo contemporaneo, da Ravenna) diligente, accurato, ottimo disegnatore ebbe special fama come animalista.

(3) Ciò ch'è notevole assai. Il FUMAGALLI, *Elogio del pittor A. A.*, Milano, Vallardi, 1818, voleva che avesse studiato anatomia sui volumi de' trattatisti.

(4) Parigi, Bib. Nat., Mss. Italiens, 1546, fol. 152. Il Monti conchiude questo periodo di vita dicendo "L'Appiani a mio avviso non copiò quadri, ma studiò sempre dal vero. Con ragione il Beretta ricorda lunghi studî dell'Appiani su stampe antiche, e a lui contemporanee.

(5) *Le opere di Andrea Appiani. Commentario dell'incisore* GIUSEPPE BERETTA, Milano, Silvestri, 1848, pag. 78.

(6) Finora non furon ricordati da alcuno. Ne fummo messi sulle tracce da una lettera al Cattaneo di D. A. Gori, parroco di Caglio, quando l'Appiani vi venne, contenuta nei mss.

cominciati, come risulta da libri parrocchiali, il 7 Settembre 1776 e finiti nel Gennaio del 77, hanno la venustà delle forme che il De Giorgi perseguiva. Le pitture sono un po' schematiche, di una speciale disarmonicità, sperduta in innumerevoli influssi, con pretese non prive di ingenuità.

Le forme sono di una speciale magrezza, ma modellate con senso assai finito. Le tinte trovano a volte le squisite tonalità del De Giorgi, con brevi coloriture rosee nelle dolcissime carnagioni. I visi voglion esprimer forza, e cadono per certe convenzionalità nell'influsso bolognese esercitato dal Borroni. I manti delle figure, ottenuti a larghe masse di chiaroscuro, come in istampe su rame, copiano le mosse rigide di antichi maestri. Una compostezza eguale regola tutto e pone l'opera fuori del carattere del tempo, produzione a sè, rigida di un maestro inesperto, che cerca avidamente, con tentativi di ogni genere, una via propria. Le memorie Monti ricordano come lavori di quest'epoca dell'Appiani, fiori su seta, e una minore operosità di paesaggi ecc., che l'accosta sempre più allo studio del vero. Un Elli, sellaio alla Misericordia, gli commetteva in questo tempo due sportelli di una carrozza per la Spagna ed egli vi dipingeva alcune Virtù lodatissime, oggi irreperibili [1].

Liberatosi dalla maniera del De Giorgi, egli passa al Corneliani e, curioso risultato di queste due maniere, si presentano le quattro tempere eseguite per Ercole Silva [2] dove la classicità della composizione si attenua in isquisitezze di paesaggi lontani, con piante un po' attediate, dalle foglie raggruppate a grandi colpi di pennello, che ricordano, lontanamente, la tecnica di Alessandro Magnasco.

Le forme qui hanno una morbidezza squisita. Nel primo quadro Venere e Amore vengono a ferir Europa, dolcissime figure negli ignudi e ne' manti; nel secondo varie donne, dalle fisionomie leggermente luinesche, vengono ad inghirlandare il toro, pacificamente sdraiato per terra; nel terzo Europa è sul toro: le piante chiu-

---

Custodi (1546, fol. 137). Il buon sacerdote ivi si vanta di aver insegnato all'artista i buoni scrittori e d'averlo fatto colla sua compagnia " discreto scrittore e buon parlatore.

(1) Parigi, Bibl. Nat. Fonds Italiens, 1546, pag. 156.

(2) Oggi a Cinisello nella Villa Ghirlanda.

dono la scena; nell'ultimo riquadro il toro è sul mare, mentre Nettuno, genî varî su delfini, lo circondano: a riva le donne piangono desolate. La donna sul dorso della bestia divina è spaurita. Il tipo suo però non è altro che quello perseguito nel Settecento. Alquanto grassa, nelle carni tenere e bianche non ha nulla di statuario. Un ratto di Deianira, passeduto dall'onorevole Albasini Scrosati [1] ripete con le chiarezze più fini ed eleganti delle tinte ad olio una consimile scena. Chirone è nell'acqua, maschia figura abbronzata, di una strana forza pettorale, e la donna che sta per montargli sopra, nelle vesti scomposte, e proprie di quell' interpretazione del classico che s' aveva nel Settecento, ha, nelle carnagioni candidissime, nei particolari leziosi delle calzature e della testa, tutte le movenze languide e carezzevoli dell'ultimo barocco italiano.

L'Albertolli intanto prende a proteggere l'Appiani, che gli aveva eseguito un Ercole al bivio, e lo propone perchè faccia, assieme al Monti, alcuni lavori per il Palazzo Reale, ma il Franchi, che del classicismo più puro era il rappresentante a Milano, quando i saggi dei due giovani furon presentati, disse al Firmian che li esaminava: " Questi due giovani che dimostrano dei talenti senza esperienza delle cose del mondo, sprezzano gli uomini già esperimentati nelle cose dell' arte e meritano di lasciargli perdere in un angolo della terra senza assistenza veruna „ [2].

L'Appiani si trovava, in quest' epoca, in istrettezze grandi di mezzi. La famiglia sua era composta di tredici persone, che vivevano, mal sovvenute da un presidente Corrado, del quale la madre dell'Appiani era stata cameriera, in una casaccia ove il padre, medico, stava infermo, mentre la moglie faceva la " scuffiara „ [3]. Offertogli dal Chelli [4], pittore teatrale di assai valore, di andare assieme a Firenze, lo seguì, operando le figure che dovevan essere dipinte nelle scene architettoniche o di boschi, e qualche volta dipinse pure l'intere scene, tra le quali quella con una disfatta di Dario, riscosse applausi co-

---

(1) Fu esposto alla Permanente. V. *La pittura lombarda negli ultimi cento anni*, ecc. Capriolo e Massimino, 1900, pag. 15.

(2) Relazione di Gaetano Monti, Parigi, Bib. Nat., Mss. italiens, 1546, fol. 157.

(3) Nota autografa del Custodi alle notizie del Monti, Mss. italiens, 1546, fol. 157.

(4) Relazione del Monti citata, pag. 158.

piosi [1]. Nel carnevale del 1779, fu pittor figurista al Teatro della Scala, e vi dipinse gli scenarî per la Calliroe dell'Alessandri [2]. Di qui passò a dipingere, assieme al Levati, nel Palazzo Reale, e, dove quello effigiò (seconda sala di passaggio) volute e viticci egli intrecciò alcune figure assai vicine al fare del De Giorgi [3], svelte di proporzioni.

Una Vergine, dipinta per S. Nazzaro Pietrasanta, ora perduta, gli fece dare il soprannome di Seccone, per quella ricercata durezza di forme che, per l'artista, doveva significare purezza di teorie nuove. Nel monastero di Portanuova frescò una Sacra Famiglia, che dovette riuscire abbastanza male se, più tardi, l'artista credette di doverla richiedere " per non lasciare svantaggiosa opinione sul proprio conto „ [4].

Con l'Albertolli [5], che vi dipinge alcuni ornati, egli passa quindi a lavorare nella Chiesa di Rancate [6], e in tre medaglie con fatti scritturali — dove appar degna di nota la scena di Giacobbe e Rachele — dal colore oscuro e un po' infelice, esprime in un contrasto faticoso la sua incertezza artistica. Vi si scorgono accenni alla maniera di Martino Knoller, espressi in certe opacità di tinte, e nell'ardimento di mosse. Intanto un progresso tecnico di disegno vien facendosi man mano più evidente, per quanto l'Appiani, povero di mezzi artistici, anima più chiusa che non sia ne' suoi contemporanei, non abbia ardimento d'espressione. Inoltre attaccato tenacemente al vero che pur non riesce a perseguire, del contrasto delle sue aspirazioni informa i suoi prodotti.

Così nel quadro eseguito per la cattedrale d'Arona [7] egli è

---

(1) Il Custodi, Bib. Nat., Mss. Italiens, 1546, fol. 202, raccoglie a questo proposito la voce che l'Appiani fosse andato a Firenze perchè se l'intendeva con la moglie del Chelli.

(2) CHIAPPORI, *Seria cronologica delle rappresentazioni drammatiche e pantomimiche sulle scene dei principali teatri di Milano dal 1776 al 1818*. Milano, Silvestri, 1818.

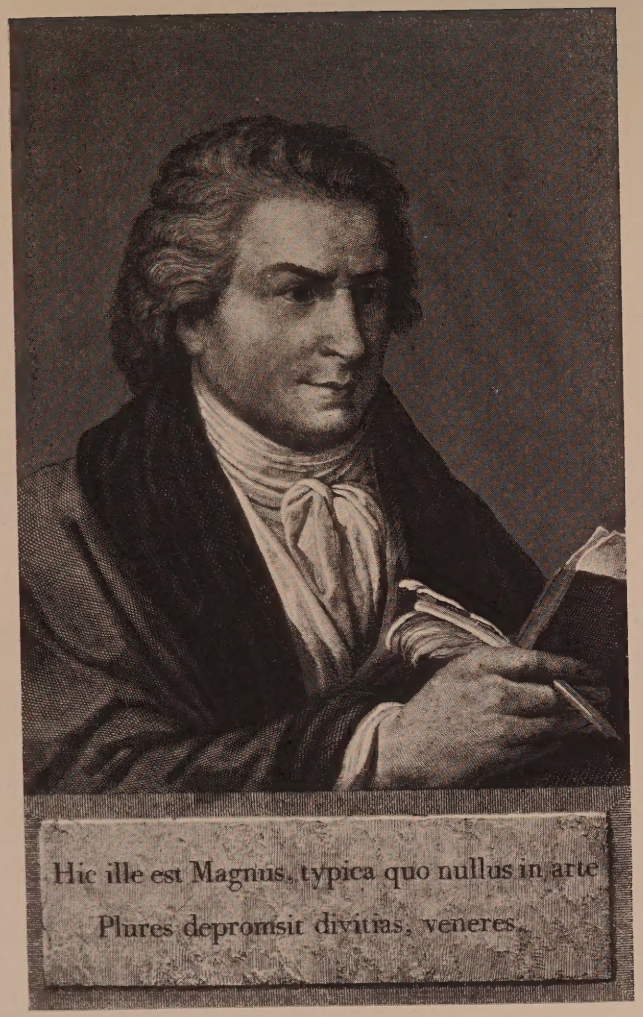
(3) *Notizia storico-artistica dei Reali palazzi,* op. cit., pag. 59.

(4) BERETTA, op. cit., pag. 98.

(5) Per lui l'Appiani nel 1780 fece due quadretti con Ercole e Iole, Venere e Adone, inviati in Russia. Coll. Custodi, Parigi, Bib. Nat., Mss. italiens, 1551, fol. 209.

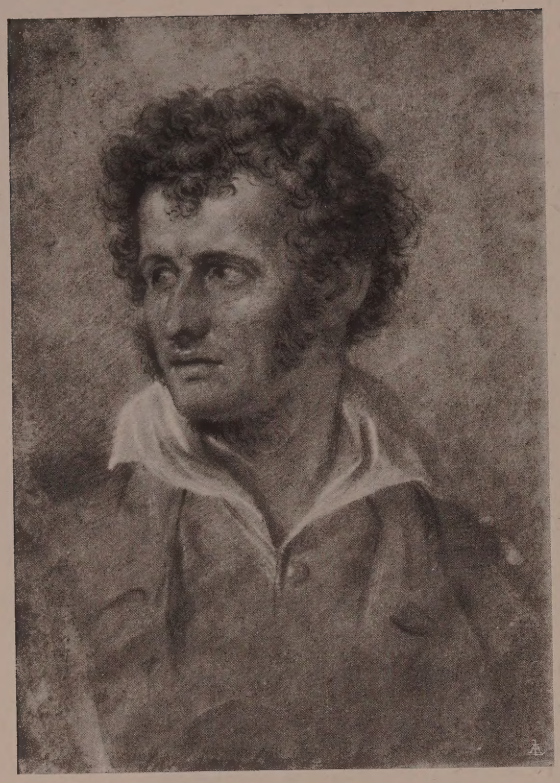
(6) *L'Antiquario della diocesi di Milano* del BOMBOGNINI, II ed., con aggiunte di C. Radaelli, Milano, 1858, pag. 158.

(7) Ricordiamo che contemporaneamente eseguì col Chelli nuovi lavori per il ballo dell'Attila (Carnevale del 1781), tra i quali famosi furon quattro cavalli su basamenti, guidati a mano da palafrenieri, a lungo conservati nel salone del Teatro della Scala.

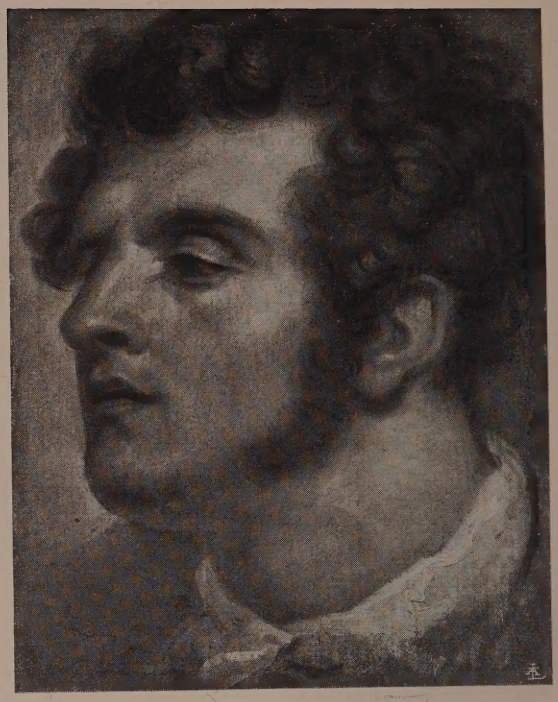


A. APPIANI – Giuseppe Bodoni.
Da un' incisione del Rosaspina.

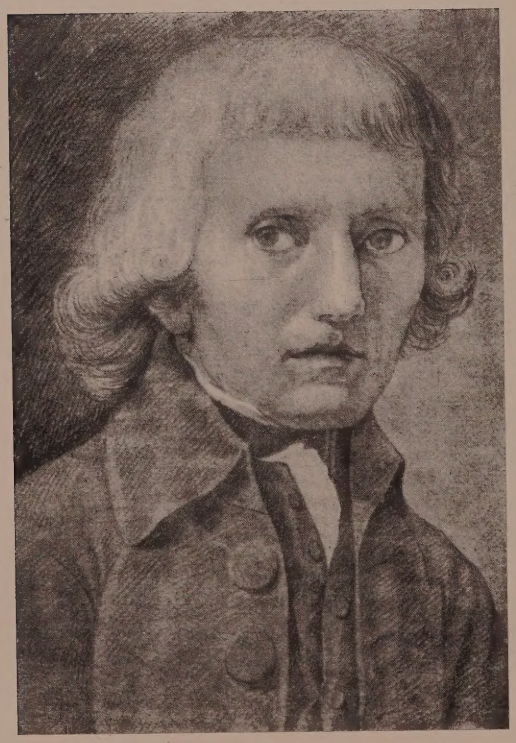
A. APPIANI – Ritratto di Vittoria Iodani. 1802.
(Milano, Raccolta Iodani).



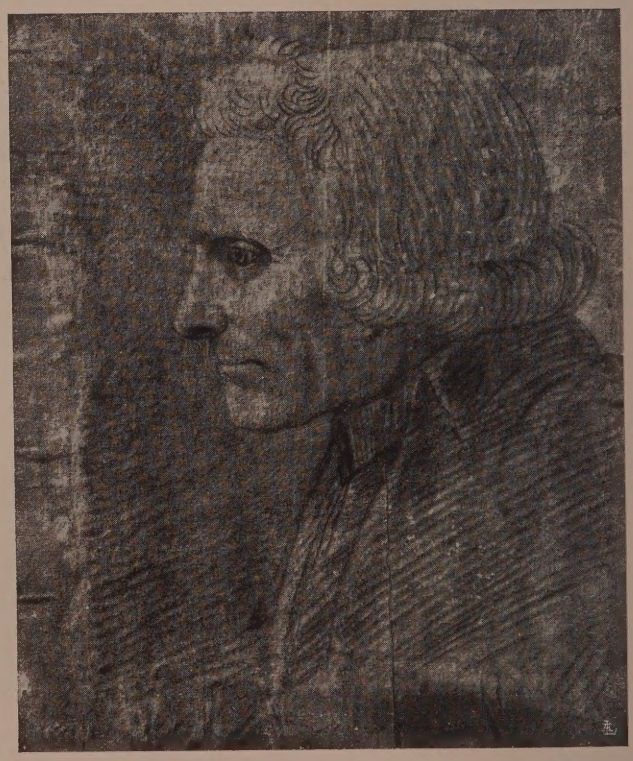
A. APPIANI – Ugo Foscolo.
(Milano, Raccolta Rizzi Pisa).



A. APPIANI – Ugo Foscolo.
(Milano, Raccolta Pacchioni).



A. APPIANI – Giuseppe Parini.



A. APPIANI – Giuseppe Parini (Disegno).

(Milano, Museo Poldi Pezzoli).

tenacemente barocco per lo spirito che informa tutta la tela [1]. Su uno sfondo scuro, si agitano le figure di varii pastori e di angioli. Nel centro sta la Vergine con S. Giuseppe. Tutta la luce viene dal Bambino, grazioso assai, ed il quadro, per tal fatto, se si riaccosta con alcuni particolari alla " Natività „ del Baroccio, conservata all'Ambrosiana, rientra nel modo di comporre e disporre le figure, di cui tanto abusarono gli artisti del primo Settecento.

Il lavoro è fondamentale per l'evoluzione dell'Appiani. Qui non sarebbe ancora nessun impulso classico se i visi di alcune figure, quello della Vergine, ad esempio, e quello di alcuni angioli, non avessero un antipatico profilo, tolto di sana pianta da cammei greci. La tecnica è quella che usava lo Knoller nei quadri ad olio; tinte oscure velate da sovrapposizioni rossastre, incupite assai più che nello Knoller non accada di trovare. Pregî di disegno sono in tutta la composizione, dove accenni delicati e gentili, nel perdersi della luce centrale ed in quella che, lievissimamente sfumata, tinge una linea dell'estremo cielo, pongono in risalto le linee nette, taglienti, che delimitano i volti e le figure. Ogni espressione, se non forse quella di qualche giovane pastore, manca alla mistica scena.

Nel Carnevale dell'82 l'artista dipingeva, per il Teatro della Scala, varie figure su un ottagono disegnato da Bernardino Galliari [2]. Il trionfo di Bacco ed altre sue cosette per quest'occasione formate, furon ritagliate e conservate da amatori.

Nel '783-84 l'Appiani va a Firenze, ed altrove, a compiere suoi speciali studî [3]. Di essi non sappiamo nulla. Tornato, eseguì il disegno per l'altare maggiore della Basilica di Monza, severa espressione neo-classica, dove il barocco, benchè bandito, s'afferma nel tabernacolo, sopra elevazione centrale, che riunisce tutti gli elementi dell'opera architettonica, a dare un effetto eminentemente teatrale. Nella pittura egli aveva compito, con questo viaggio, una rivoluzione

---

(1) Nell'Archivio propositurale d'Arona, è una convenzione tra l'Appiani e il proposto della Cattedrale, stabilita il 12 Dicembre 1781, ricordata nel volume di P. PERRUCCHETTI, *Arona, Cenni storici di Arona,* 1876, pag. 170; e in BONIFORTI, *Guida del Lago Maggiore,* ecc., Arona, 1896, pag. 39. Il Beretta (pag. 10) pone, erroneamente, il quadro nel 1784.

(2) Coll. Custodi. Parigi, Bib. Nat. Mss. italiens, 1546, fol. 139. Notizie fornite da Antonio Buzzi, pittore di teatro.

(3) Ivi. Forse seguendo qualche pittore di prospettive teatrali.

profonda, e la rivela in una serie di pitture, tutte d'una intonazione luminosamente chiara, che sembra riaccostarlo al fare dei Corneliani. Egli dipinge così scene classiche nella casa Orsini in Via Borgonuovo (Amore vittorioso che ritorna in cielo e il Convito degli Dei, che, nel 1787, a dir del Bianconi [1] stava appunto ultimando), in casa Silva, in casa Greppi, un gabinetto in casa Fossati [2], nel palazzo del Conte di Wilzeck [3] (varii bassorilievi nei comparti architettonici di Clemente Isacchi); e, per l'interessamento che il Wilzeck prende a lui, può dipingere nel palazzo Castelbarco, in un gabinetto dell'Arciduchessa Maria Beatrice (un trionfo di Paolo Emilio), e stringere amicizia col Traballesi [4]. Queste opere dimostrano che l'artista era allora indeciso, tra gli influssi locali ed i più svariati, che aveva potuto raccogliere nei varî viaggi, con quella facilità somma che gli permetteva di assimilare gli stili altrui [5].

Però in lui nonostante queste assimilazioni era sempre vivo il lombardo settecentesco. Egli ha trasfuso nel suo fare un colorito nuovo, ha cercato nuove linee di disegno, ma il suo comporre su motivi pastorali sa l'influsso bolognese del primo Settecento; i suoi putti son quelli della tradizione tiepolesca, secondo il modo in cui l'interpretò il De Giorgi, tutto l'insieme delle sue scene, nella composizione, d'altro non vive che di un agitarsi barocco, un po' contenuto sì, ma pur trasparente. I particolari classici sono soltanto una pretesa che immiserisce ogni pregio [6].

Ma nell'Appiani non è a cercarsi originalità nè ora, nè mai. In lui è soltanto il talento di trasfondere il proprio animo su maniere altrui, e, perchè l'animo suo era facilmente aperto a sentimenti umani di qualunque genere si fossero, è nell'opere sue mature un senso più grato di espressione che di significazione.

Lo studio del vero sul quale egli aveva fatto la sua educazione

---

(1) BIANCONI, *Guida di Milano,* 1787, pag. 407.

(2) ALESSANDRO CHIESA, *Manovale dell'Appiani nel 1782, 83, 85, 96,* relazione conservata ne' manoscritti Custodi. Bib. Nat., 1546, fol. 141.

(3) BIANCONI, *Guida,* ed. cit., pag. 183.

(4) BIANCONI, *Guida cit.,* pag. 78.

(5) Di questi dipinti ci riuscì solo di vedere quello del palazzo Serbelloni, abitato dal Conte Wilzeck, e della già casa Sesini: ci sembra però di non errar soverchiamente nel considerarli tutti in un gruppo.

(6) Di questo si stupiva anche il Custodi (1546, fol. 160).

appare trascurato. Il lavoro di pratica entra sempre più come elemento indiscutibile a far parte dell'opera sua. Il cumulo di commissioni che l'aggravava lo porta sempre più lontano dal vero; egli fissa certi tipi, e li riproduce a sazietà. Maestro dalla mano abilissima, il suo senso di verità lo mantiene tutto per il ritratto che è la sua più speciale forma, e a questo che, quanto prima, gli accadrà di dover svolgere con ampiezza immensa maggiormente affida la sua fama.

Nel 1789, gli è offerto dall'Arciduca Ferdinando [1] di dipingere nel palazzo Vicereale di Monza la così detta Rotonda, che dà passaggio all'Aranciera, con iscene d'Amore e Psiche. La storia è ripartita in quattro sovrapporte con figure di circa 40 centimetri, alle quali corrispondono sulla vôlta altrettante lunette con figure di bella dimensione, e una composizione centrale sulla vôlta. L'Appiani in queste pitture è un maestro fatto. Per eseguirle egli compì tali studî, su opere d'altri maestri, da poter dare un'espressione completa e nuova della sua personalità. Il colore raggiunge una squisitezza mirabile di tono, dove solo il giallo e l'azzurro, due colori che difficilmente gli riescon bene, gittano a volte le loro note stridule e aspre.

In una prima soprapporta è figurata Psiche, bellissima fanciulla, che muove verso un piano di città e di ville. Una folla varia di sacerdoti, d'uomini e di donne cosparge di fiori la via ch'ella percorre. In una seconda, Amore dorme, Psiche lo vagheggia, e, commossa, gli tende le braccia: nel frattempo, dalla lucernina, che ha nella destra, parte la scintilla che deve svegliare il giovinetto. Il giuoco delle luci trova effetti squisiti, l'espressione delle figure è d'una vita mirabilmente espressa. Il terzo riquadro figura Psiche che a Proserpina chiede il vaso della Bellezza. Dietro la Dea, classiche architetture compiono la scena. Nel quarto, Amore che lei trova dormente, poi che nel vaso avuto da Proserpina, non la Bellezza trovò ma il Sonno, la sveglia, avvicinandole la punta di una freccia, e, per non offenderla troppo vivamente, le si accosta riguardoso, con nel volto un'espressione soave.

Nelle quattro lunette corrispondenti, la storia segue narrando come Venere, indispettita pel plauso di bellezza ottenuto da Psiche,

---

(1) PERPENTI, *Descrizione della città di Monza e sua basilica, dell'I. R. Palazzo, giardini, parco,* Monza, Corbella, 1842.

voglia farla innamorare da una creatura terrena. Venere riceve intanto da Psiche il vaso della Bellezza (II lunetta). Amore si rivolge a Giove, e l'interessa per sè e per Psiche (III lunetta). Dopo l'acconsentimento di Giove, Mercurio reca ad Amore la donzella (IV lunetta).

La vôlta reca l'apoteosi di tutta la storia. Un cielo stellato e vaporoso, serve di fondo alla scena. Giove, nell'alto, s'eleva su tutti gli Dei, recato da nubi. La significazione degli affetti qui è immaginata secondo il carattere mitologico dei personaggi in un modo veramente curioso. Giove invita Amore a presentare Psiche, con un gesto ampio e solenne. Da una nube i due avanzano: timidetta, la fanciulla par compresa dalla maestà del nume, Amore sembra invece voler ringraziare Giove dell'accoglienza. Pallade, quasi non cura la scena, Diana la guarda con dispetto, Giunone con ira. Ma il gruppo con Plutone, Ercole e Nettuno s'allegra, ed essi alla giovane bellezza di Psiche, quasi muovon incontro.

Uno studio fervido di Raffaello traspare in qualche figura. Ma più ancora il Traballesi mostra il suo fare di una chiarezza melodiosa, che l'Appiani interpreta, dando alle tinte una più profonda espressione attraverso tonalità più scure e più vive le quali, per qualche accento disarmonico, ricordan quelle dei maestri barocchi.

Il paesaggio è d'una dolcezza strana nel primo riquadro. Svolto in una monotonia calma dà quasi l'impressione di una gioia. Una sapienza prospettica squisita è negli sfondi dove si volgono le figure in mosse libere e svelte. La teoria classica ispira in particolare quest'opera. S'inizia qui la collaborazione dell'Appiani col Traballesi in varie case di Milano. Ricordiamo qui le pitture del palazzo oggi Silvestri in Corso di Porta Orientale [1].

Oltre le varie pitture di una sala, tepidamente adombrate di classicismo, e nelle quali l'opera dell'Appiani e del Traballesi sembra svolta di comune accordo, sono notevoli specialmente due pitture, in una camera da letto, una nell'alcova, l'altra sul soffitto della camera, dovuto alle due distinte mani. La differenza loro non è per vero assai notevole.

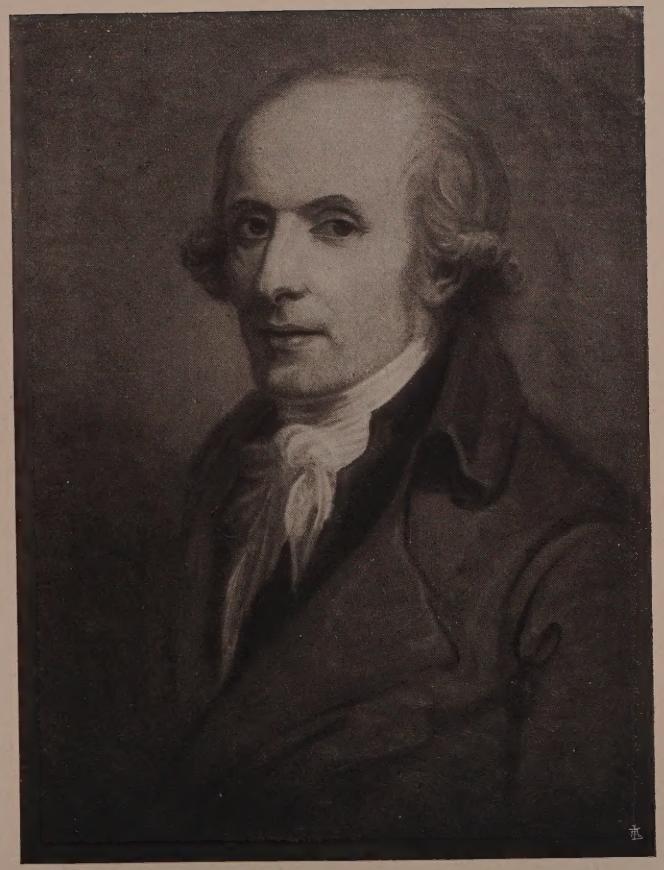
Il Traballesi, nel soffitto della stanza, ha la solita durezza di

---

(1) Bossi, *Guida di Milano*, Milano, Vallardi, 1818, vol. I, pag. 289, in Correzioni ed aggiunte; appunti Custodi, Parigi, Bib. Nat. Mss. italiens, 1546, fol. 176.

A. APPIANI – Bozzetto per un sipario del Teatro della Scala (Milano, Museo Teatrale).

A. APPIANI – Sipario del Teatro dei Filodrammatici, a Milano.



A. APPIANI – A. Canova.
(Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

Quadro di B. LUINI con ritocchi dell'APPIANI.
(Già a Messina nella raccolta Frizzoni).

disegno, che lo squisito languore delle tinte leggermente rosate, maschera con incomparabile grazia. La pittura dell'Appiani, oltre il disegno più corretto, rivela un notevole progresso tecnico quanto alle ombre. La pittura di quel tempo, poneva regolarmente la luce come se venisse da due parti. Una luce più debole, appena avvertibile a volte, veniva dal fondo, e, dove sono le figure che indicano il soggetto del dipinto, s'incontrava con quella assai più forte proveniente dal lato dove si trovava lo spettatore. L'incontro di queste due luci serve a dar risalto alle pieghe delle vesti, alle masse muscolari, ecc. facendo risaltare i contorni delle figure. L'Appiani, pur continuando con questo sistema, fa le tinte più forti assai del Traballesi, e le sue figure vengono ad avere i contorni meglio marcati; il complesso dell'opera ha una robustezza tecnica tutta speciale che, per mezzo delle anatomie più rigorose, rende l'idea di una pittura nuova, più profonda e più potente.

Nel palazzo Busca-Arconati [1] i due pittori si trovano ad operare nuovamente assieme. Quivi, nel dipinto con Ebe al cospetto di Giove, scortata da Mercurio, eseguito dall'Appiani, aumentano il carattere di forza delle figure, il prevalere del disegno e la robustezza delle tinte. I confronti che furon fatti tra le due opere, non piacquero affatto al Traballesi, che si vedeva posposto al giovane, e ruppe la buona amicizia che avevano avuta [2].

Le commissioni piovevano intanto all'Appiani. Per la chiesa parrocchiale di Robecco, sull'arco dell'altar maggiore, dipinge due angioli in atto di sostenere la croce della Redenzione. Dolcissimi di viso, per quella cara intonazione luinesca, che l'Appiani trasfonde in molte delle sue opere, hanno le tinte delle vesti soverchiamente vive. Per il conte Passalacqua [3] eseguisce una squisita Madonnina, dove le ampie volute della veste si svolgono in una magnificenza barocca [4]. Il Bimbo, graziosissimo, le sorride con una significazione intensa e gentile.

---

(1) Questa disposizione delle opere è ben diversa da quella del Beretta, ma testimonianze, ben più dirette delle sue, ci sembra debbano aver la preminenza. Ci confortano inoltre le considerazioni stilistiche. Cfr. Parigi, Bib. Nat., Fond Italien, 1546, fol. 143.

(2) Parigi, Bib. Nat. Mss. Custodi. 1546, fol. 212.

(3) Ivi. Fol. 210.

(4) Oggi si trova nella villa Negrotto-Passalacqua a Moltrasio. V. *Ville e Castelli d'Italia,* ecc. pag. 179. Il quadro è firmato e datato (1790).

Per il principe di Colloredo eseguisce una tela con Rinaldo e Armida, che non sappiamo [1] dove sia finita, ma della quale il Bisi lasciò una buona incisione a contorno, traendola da un disegno posseduto dalla famiglia del pittore. La donna voluttuosa e il bel giovane si guardano in uno specchio. Un amorino presso Armida scherza con la spada di Rinaldo. Uno sfondo lungo di campagna, e di boschi, s'apre dietro, e dona alla scena una larga ondata di fresco sentimento campestre.

Invitato dai Fabbricieri della Chiesa Maggiore d'Oggionno vi dipinse, nella prima cappella a destra, lo Sposalizio della Vergine [2]. Il dipinto è, per sè stesso, una misera cosa. Un sacerdote unisce Giuseppe e Maria, ambedue privi d'espressione; solo qualche dolcezza è nelle cinque figure che assistono alla scena. Ispirato probabilmente da qualche antico dipinto, il soggetto ha tutta la durezza del quadro d'Arona. Le tinte stesse sono alquanto scure, e sembra appunto che ricadano in quella pastosità di colori mal armonizzati, che fu una delle più tristi caratteristiche delle pitture a fresco barocche [3]. I " Rudari „, in questo scorcio di tempo, gli affidarono la commissione di un quadro con un Giobbe sul letamaio, da porsi nella chiesa di S. Gregorio in Lazzaretto. Questo vi scomparve all'epoca delle prime invasioni francesi.

Altre minori cose sue non ci accadde d'avere la possibilità di rintracciare: il Beretta che le registra [4] — e sono un ritratto di Madame Briche, una piccola Venere sul fare di quella del Tiziano a Firenze, una miniatura con Venere e Vulcano ignudi, una Vergine ispirata [5] — non vi nota nulla di speciale.

Sulla fine del '90 l'artista si reca a Roma, dove però non giunge che assai tardi. Prima si ferma a Parma dove stava il suo buon amico Bodoni [6], cui reca il ritratto che gli aveva eseguito.

---

(1) Non lo sapevano nemmeno il Beretta e il Bisi, che l'incise nelle sua opera: ***Incisioni delle opere del pittor A. A. dedicate a S. A. I. il Granduca Michele di Russia e pubblicate dall'incisore Michele Bisi.*** Milano, Bettoni, 1820.

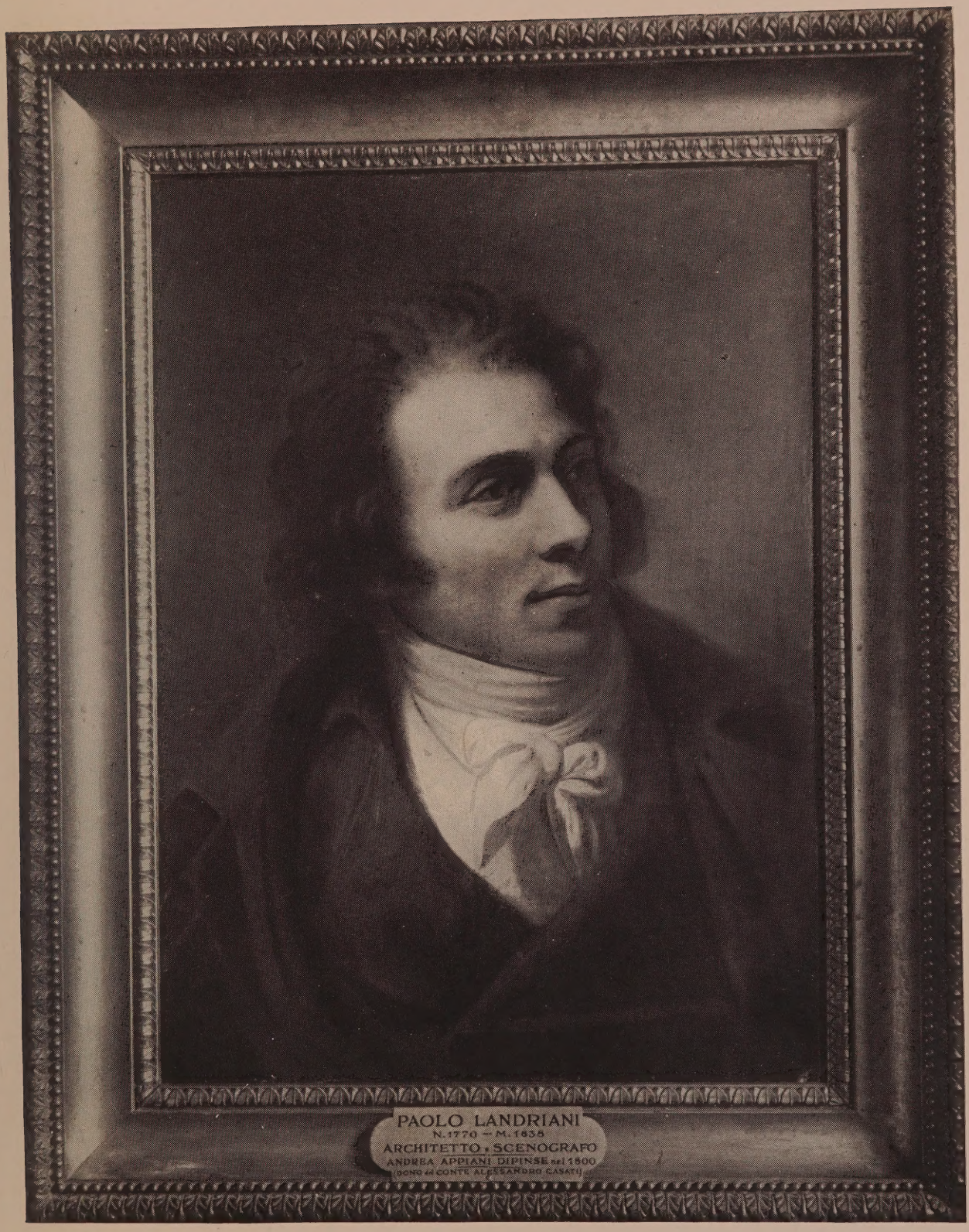
(2) G. BENEGGI, ***Oggionno, pieve e dintorni,*** Oggionno, 1898, pag. 3.

(3) Il dipinto è firmato e datato – 1790.

(4) Op. cit., pagg. 117–119.

(5) A questa forse si riferiscono varî disegni dell'Appiani, conservati oggi nel Museo d'Arte Moderna nel Castello Sforzesco.

(6) Nella R. Bibl. Palatina ci venne offerto il modo di trovare nel carteggio Bodoniano lettere al Bodoni dirette dall'Appiani. Una, del 1790, parla del gran quadro d'altare dei Rudari,



A. APPIANI – Paolo Landriani (Milano, Museo Teatrale).

A. APPIANI - Composizione allegorica (Milano, Palazzo Reale, Sala del Trono).

Di ritratti l'Appiani ne aveva già prodotti molti. Con la franchezza di disegno che gli era particolare, con quel talento della linea, che, ne' suoi disegni, trova la verità delle cose, in un' interpretazione sempre agile e viva, che stupisce ed affascina nello stesso tempo, rivelando nel maestro una potenza realistica squisitissima (1), con quel senso della luce che, in lui, è una delle più belle conquiste dell'epoca, egli era nato per essere un maestro del ritratto.

Nel 1788 egli aveva eseguito un capolavoro col ritratto del conte Alberto Litta Arese: nel '90 rinnovò il prodigio con quello del Bodoni. Egli qui si può quasi ritenere un innovatore. Prima di lui il ritratto non si faceva che raramente a mezzo busto. Fra Galgario, il Borroni, il Ceruti (2), M. Knoller, il Traballesi, l'Aspari (3) piuttosto che il mezzo busto, usano la mezza figura. E, se a volte, con questo sistema avviene che la figura acquisti un'agilità tutta speciale, come in quella balzante e vivissima dell' autoritratto dell'Aspari (4), anche sovente accade che il viso non abbia tutta quell' importanza che dovrebbe avere.

L'Appiani fece di solito le sue figure a mezzo busto, sì che il viso dovesse apparire notevolmente grande, e concentrare in sè tutta l'attenzione dello spettatore.

Il Bodoni è figurato dunque a mezzo busto, di due terzi. La testa è piantata su un vestito ulivigno, con risvolti di velluto nero, sorgendo da una grande cravatta bianca. Il volto nobile s' illumina sullo sfondo oscuro, lievemente rischiarato attorno al viso, con i tratti ben marcati; i capelli sono finissimi, gli occhi vivi, la carnagione, colorita squisitamente da tenui accenni di chiaroscuro, conduce alla delicata sinuosità della bocca. La mano destra, che sola si vede, è bellissima, di una finezza armoniosa (5).

---

e di quello eseguito per il principe di Colloredo; del gran lavoro che l'occupa e delle scontentezze intime dell'arte: " quanto più studio tanto meno sono contento di me. Oh se potessi dipingere come ci vedo! mi lusingo che non farei male, ma la mano non vuol obbedire! „. Termina, dicendo che sta per dare gli ultimi tocchi al ritratto del suo carissimo Bodonone.

(1) Ci permettiamo di ricordare come la maggior raccolta di disegni dell'Appiani sia nelle Collezioni del Castello Sforzesco, come molti siano posseduti dell'Accademia di Brera, altri siano conservati nella Biblioteca Nazionale di Firenze, e nelle raccolte Borromeo, Durini, ecc. Altri si trovano frequenti in famiglie milanesi. Uno dei gruppi più interessanti è costituito dalla raccolta della famiglia Menni.

(2) Se ne veggano i ritratti all' Ospedale Maggiore o alla Pinacoteca di Brera.

(3) Ad esempio ne' loro autoritratti ne' Musei del Castello Sforzesco.

(4) Al Museo d'Arte Moderna del Castello Sforzesco.

(5) Fu riprodotto, con qualche variante, numerosissime volte, in volumi dell'officina Bodo-

Per certo in nessuno forse dei suoi ritratti — e l'Appiani nei suoi numerosissimi, non tenne sempre il sistema di eseguir solo parte di busto, ma, tornando alla tradizione, ne fece anche a busto intero — meglio che in questo, si scorgono certe sue caratteristiche interpretazioni della figura viva. Si deve innanzi tutto ricordare che il ritratto dall'Appiani fu sempre eseguito, non direttamente dal vero, ma da disegni a matita [1], che poi riproduceva sulla tela.

Il quadro ad olio recava con sè, nei concetti estetici dell'Appiani, un miglioramento della realtà; di qui un necessario abbellimento di tratti, un più armonico insieme delle linee e del vestito. Nè solo, ma anche una tenue modificazione di alcune parti del viso egli faceva subire al ritratto: ad esempio gli occhi sono sempre alquanto ingranditi, i capelli prendono sulla fronte una piega leggiadra e, spesso, una tinta castana armoniosamente legata alle carni [2].

A Parma l'Appiani dovette fermarsi tutto il febbraio, copiando e studiando il Correggio, signorilmente accolto dalla corte parmigiana [3]. Di là passò a Firenze, donde scrisse, il 20 marzo 1791, una lettera all'Arbertolli, che il Beretta [4] riporta, in cui manifesta il

---

niana e a parte; ultimamente in un articolo sul Bodoni, in " Aurea Parma „, 1912, n. 1. L'incisione, eseguita dal Rosaspina, che riproduce le fattezze del Bodoni, fu derivata forse da qualche studio per il ritratto. ROBERTO CLERICI, *G. B. Bodoni*, Parma, Battei, 1913.

(1) Di questi primi schizzi ne esistono numerosi al Museo del Castello, e sono d'una finezza mirabile: di frequente vi si accenna nelle note del Custodi e del Reina. Un sonetto di Agostino Gambarelli (Parigi, Bib. Nat. Fonds. ital., 1552. fol. 124), così descrive l'operazione del pittore per un ritratto eseguitogli nel 1790:

Sedeami a lui rimpetto. Ei fra le dita
Non il robusto animator pennello
Ma di doppio color stringe matita
E lavoro ad ordir prende novello;

Picciol foglio avea innante e poi che snello,
La man dedalea tratteggiovvi ardita,
Rado e grave affisandomi, su quello
Ecco repente ho mie fattezze, ho vita.

Pur men severo il ciglio, e più serena
Volea il mastro gentil finger sembianza,
E sgombrarne il pensier ch'entro v'è accolto.

Ma splendea forse allor, splendea sì piena
Di tua bell'arte, Argon, l'alta possanza:
Forse il cor mi pingevi in un col volto?

(2) Queste osservazioni si trovano spesso variamente notate anche dal Reina a proposito di alcuni ritratti. Quello del Foscolo, alla Pinacoteca Braidense, è un'evidente prova di tali concetti.

(3) Parigi, Bibl. Nat. Fond. Ital., 1546, fol. 230.

(4) BERETTA, op. cit., pag. 120.

proposito di proseguire per Roma e Napoli, e l'entusiasmo suo per la mirabile cupola del Correggio. Quindi passò a Roma, dove già in altro suo viaggio dovette soggiornare a lungo. Qui l'Appiani non ebbe a subir nulla dal precettismo del Mengs, per il quale, del resto, l'anima settecentesca sua, come quella del Bossi, ebbero sempre un'antipatia tutta italiana (1).

Si rivolse invece allo studio del Domenichino, le cui opere immensamente diffuse dalle stampe, che uscivano dalla officina del De-Rossi, dal Cunego, dall'Audran, dal Frey, ecc. (2), se non certo approvate dai critici dell'epoca, pure correvano le mani degli artisti come modelli ottimi. I pennacchi triangolari della cupola d'una cappella a S. Silvestro al Quirinale, e assai più quelli di S. Andrea della Valle, ove sono i quattro Evangelisti, grandiosamente svolti in attitudini magnifiche, le fidiache teste delle quattro Virtù cardinali in S. Carlo a' Catinari, eran produzioni così affini al barocco e al classico nello stesso tempo, che, nell'incertezza artistica del momento, potevano essere universalmente accettate come imitabili esempi. Il talento di compositore del Domenichino (3), la dolcezza di qualche sua opera attrassero gli artisti anche all'opere di maestri suoi contemporanei o suoi scolari. Di qui venne quella certa fama che il Poussin, il Lanfranco, il Guercino, l'Albani, i Carracci, Gherardo Hontorst o delle Notti (4) ebbero, come maestri ispiratori per eccellenza. A Roma l'Appiani si affannò a copiarli, e a studiarli unitamente a Raffaello, nel mentre che componeva un'Addolorata per

---

(1) *Le glorie pittoriche, Dialogo fra G. Bossi e A. Appiani;* Milano, Visai, 1818. In questo libretto, di evidente emanazione di qualche discepolo del Bossi (forse per far cessare dicerie sulle inimicizie dei due), ottimamente informato delle opinioni dei due pittori, che esprime le teorie dei due artisti, troviamo in un certo punto (a pag. 105) l'A. che loda Michelangelo e biasima il Mengs: " niente conoscitore di quel bello ch'egli pretendeva ammirare tra i Greci, e dietro i quali può dirsi che languiva in mezzo a tanta abbondanza di opere eccellenti „. Eco di simili parole è frequente nelle carte del Reina.

(2) Pochi artisti ebbero, per vero, le loro opere così ampiamente diffuse dall'incisione come il Domenichino. Varî elenchi di incisioni che riproducono opere dello Zampieri furono compilati (uno dei più abbondanti è quello contenuto nel *Neues Allgemeines Kunstler Lexicon,* compilato dal NAGLER, Linz, 1914, vol. XXV, pag. 174 e segg.) e mostrano quanto entusiasmo si sia rivolto ne' secoli XVII, XVIII e agli inizî del XIX a questo pittore.

(3) Ad es. nelle storie di S. Cecilia in S. Luigi de' Francesi a Roma, nella vôlta del palazzo Costaguti, ecc.

(4) Non convien citare esempî sulle opere dei primi, ma per l'Hontorst val proprio la pena di ricordare quel quadro suo o a lui attribuito, con una Vestale sepolta viva, oggi alla Accademia di S. Luca, per molte ragioni degna appunto di un classicista dei più convinti.

casa Bigli, un Giove per la casa Stefanoni, e compiva un quadretto che il Sablet aveva cominciato [1].

Sul principio del '92 egli torna a Milano e comincia a compilare i cartoni per frescare la cupola di S. Celso, lavoro che gli aveva fatto intraprendere il lungo viaggio [2]. Però dovette incominciare assai tardi l'opera dell'affresco. Un opuscolo [3] che sfuggì alle ricerche di tutti gli studiosi sì dell'Appiani che della Le-Brun [4], ci accosta, in questo tempo, il suo nome a quello di un Giovanni Motta, autore di certi saggi all'encausto eseguiti nella villa Picenardi, curioso esempio a Milano di quell'agitarsi di ricerche tecniche di cui ci restano curiose testimonianze nei volumi dell'abate Vincenzo Requeno (1743-1811) [5]. Il quale, non contento della nuova arte che recava alla pittura i soggetti classici e mitologici, volle tentare pure la restituzione di metodi antichi e, con una dottrina incomparabile, riprese le ricerche dalle dottrine del Caylus, del Bachelier, e del Cochin figlio, che facevano consistere la pittura antica in combinazioni di cere, e avvicinandosi a' nostri criteri moderni sull'antica pittura, egli trattò del modo di fissare le cere col mezzo del fuoco. Andrea Appiani stesso fu attratto, in questo periodo di tempo, dalla novità del metodo, e di suoi lavori del genere abbiamo qualche memoria [6].

Il nome dell'Appiani, ricorre nello scritto del Carpani [7], dove si narra come la Lebrun, infinitamente elogiata [8] per il suo quadro

---

(1) Note di un Fordori, presso il quale l'A. abitava in Roma. - Coll. Custodi, 1546, fol. 233.

(2) Lettera dell'Albertolli, in BERETTA, op. cit., pag. 121. " Osservando io la cupola del Correggio ed esaminandola, a fine di cavarne partito per ciò che debbo dipingere nella chiesa di S. Celso, mi sentivo morire pensando non essermi concesso di dipingere l'intera cupola „.

(3) *Sopra un quadro di Madama Le Brun. Lettere di D. G. Carpani all'egregio pittore G. T.*, romano. Milano, 1792. Il volumetto sfuggì pure a Pierre de Nolhac nel suo bel volume sulla Le Brun. L'esemplare che noi esaminammo è conservato all'Ambrosiana.

(4) Opuscolo citato, pag. XIX.

(5) D. VINCENZO REQUENO, *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' greci e de' Romani pittori*. Roma, Stamperia Reale, 1781 e 1787; del 1798 è un altro suo studio del ristabilimento dell'arte del dipingere a encausto.

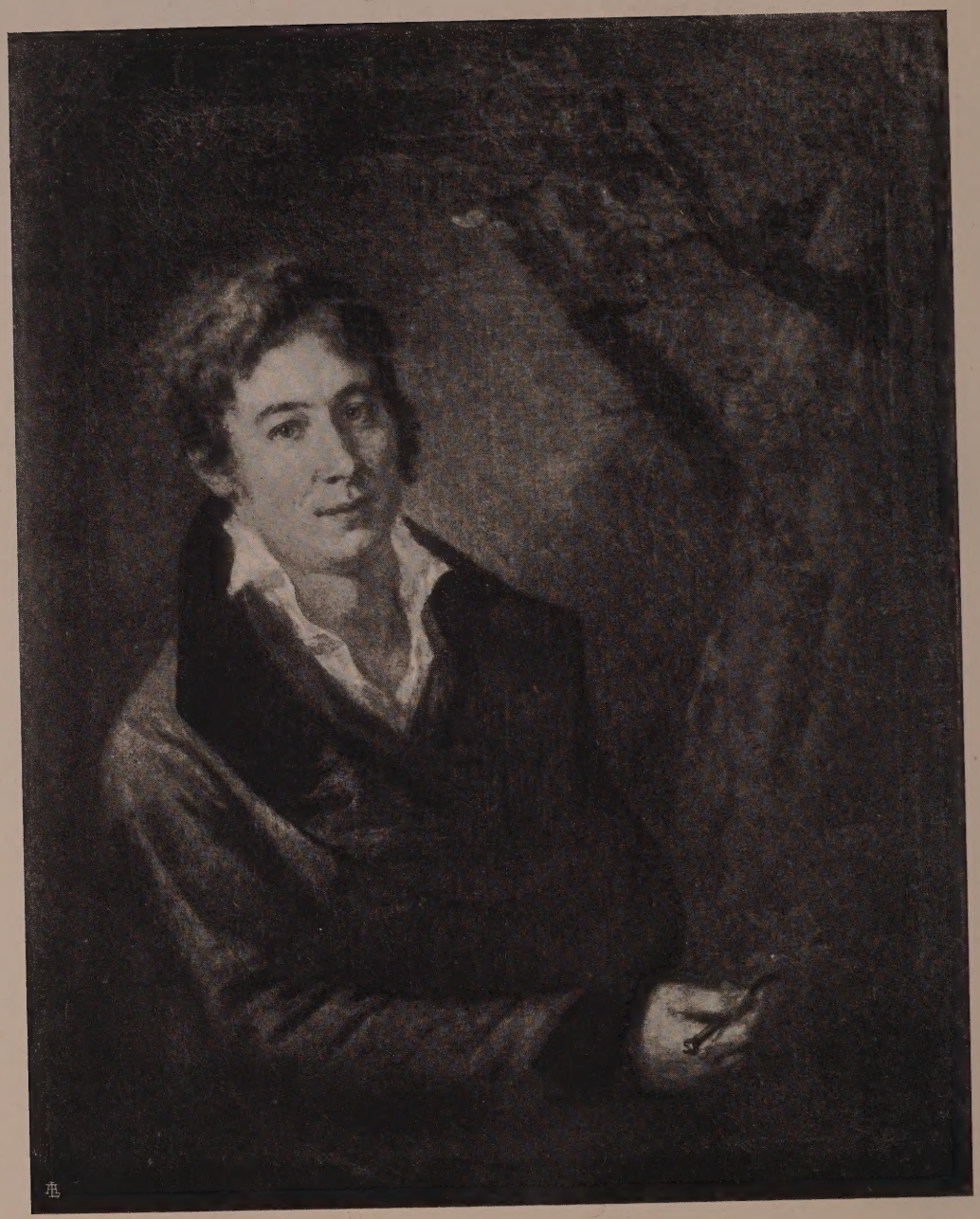
(6) *Catalogo di quadri appartenenti a Giuseppe Vallardi,* dallo stesso descritti ed illustrati. Milano, Pietro e Giuseppe Vallardi, 1830; a pag. 26, n. 66: " Andrea Appiani, mattone dipinto all'encausto, alto poll. 3, largo poll. 8,8. Amore dormente, steso sopra un lungo tratto, nella cui sinistra mano vedesi un dardo. Dipinto con cera, nel modo detto all'encausto, secondo la maniera dei pittori antichi „. Un saggio di questo genere di pitture possedette pure il Bossi. (Catalogo ms. delle sue cose alla Bib. Nat. di Parigi, Fond Italien, 1548, n. 157.

(7) Opuscolo citato, pag. XVIII e XIX.

(8) Stabilendo confronti " coll'amorosissima Kauffman, col Domenichino (pag. IX), col Sanzio „, ecc.

A. APPIANI – G. Vallardi.
Disegno (Venezia, R.R. Gallerie).

A. APPIANI – Studio per l'Aurora di Casa Bevilaqua.
Disegno (Venezia, R.R. Gallerie).



A. APPIANI – Ugo Foscolo (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

della Sibilla Cumana, esposto presso il conte Wilzeck, abbia lodato ingenuamente le opere dell'Appiani, " che va provando ogni dì più col suo pennello che " l'antico valor non è ancor morto „, e prosegue dicendo che " aspettan vita da lui e nome e vaghezza alcuni ben disposti campi di Regia sala, dove Motta farà Gerolamo da Udine, egli il Raffaele, ed in cui una nuova opera gareggerà in fama con quella di Giulio, ecc. „ [1].

La Lebrun esercitò la prima fase di un influsso francese sull'Appiani [2]. Quella sua carezzevole grazia, quella morbidezza di colorito, che ritrovava armonie intime di cose gentili, sono in alcuni dei suoi quadretti, trasfusi in una maniera più forte.

Intanto i cartoni per gli affreschi della cupola di S. Celso eran compiti. Alessandro Chiesa, suo manovale in quest'epoca, ci dice com'egli usasse fermare gli abbozzi del dipinto sul cartone minuziosamente, disponendovi le figure su reticoli, e tratteggiandole, e studiandole assai a lungo. Poi, il cartone era disposto sul muro da frescare, a pezzi, annerito nella parte posteriore, in modo che il disegno, scorso leggermente con una punta di ferro rimaneva impresso nei contorni, sulla calce fresca [3]. Il lavoro sulla parete si svolgeva quindi con rapidità grandissima, in una tiepolesca avventatezza di pennellate, per le quali l'Appiani assomigliava l'opera del dipingere a fresco alla recitazione di una poesia mandata a memoria [4].

Gli affreschi di S. Celso chiudono tutto un periodo d'arte. Preparati faticosamente, assommano quanto di forme antiche e moderne s'agitava intorno a lui. I freschi del Corneliani nella chiesa di S. Gervaso sembrano aver ispirate le prime ricerche dell'Appiani. Di lì, un'elaborazione posteriore reca nuove note, tolte al Correggio, e al Domenichino.

Sui quattro pilastri che sorreggono l'ampia cupola del tempio

---

(1) Questi lavori, per quanto ci consta da un diligentissimo spoglio dei documenti relativi ai palazzi reali, conservati all'Archivio di Stato, non furono mai eseguiti.

(2) L'Appiani possedeva, in incisioni, molte delle opere della Lebrun. Ne parlano appunti del Custodi, se ne hanno notizie da' cataloghi delle opere che possedeva.

(3) La calce era data in tre strati, uno magro, uno più grasso, uno più grasso ancora. Poi il manovale spargeva sabbia finissima e purgata, quindi si ripassava con finissima calce. Queste notizie si ricavano da memorie del Chiesa, conservate alla Bibl. Nat. di Parigi Mss. Custodi, 1546, fol. 142.

(4) MALVEZZI, *Le glorie dell'arte lombarda,* cit., pag. 279.

di S. Maria presso San Celso, dove essi si allargano, a formare gli archi, in ampî pennacchi, egli dipinse i quattro Evangelisti e, più su, negli spazi che sorgono sulla cornice della cupola, ne' soprarchi su cui s'innestano le grandi vele, a' lati delle minori navi, quattro Dottori della Chiesa. La composizione si raggruppa diversamente attorno ad ogni figura, in otto campi. S. Giovanni è il primo degli Evangelisti. Seduto, con un libro nella sinistra, volge gli occhi al cielo come per attenderne l'inspirazione. Intorno a lui una serie d'angioli squisiti, sortendo dalle nubi, lo guardano attentamente. Sotto la nube maggiore, che reca il Santo, sono due angioli di maggior grandezza, delicatamente reggenti, a guisa di cariatidi, la nube stessa. Seminascosta dal manto, l'aquila lo guarda fissamente.

Nel pennacchio opposto S. Matteo riceve l'ispirazione di ciò che deve scrivere da un angiolo venustissimo, che gli sta al fianco, inginocchiato, per reverenza alle cose che deve dire. Una mossa più ampia è in S. Marco che, udite le parole divine, s'alza e solleva la mano in atto di riguardoso stupore. In S. Luca il diverso atteggiamento mostra la viva applicazione dello studioso. Questa parte sta a sè, nell'insieme dell'opera. La vaghezza maggiore è costituita dalle figure degli angioli che l'Appiani vi pose. Svariatissimi, con le carnagioni un po' accese e calde, si accostano a quelli del Correggio, al quale si riaccostano pure per un'altra caratteristica che li riporta in pieno Settecento. Essi hanno tutti il viso iscritto in un triangolo, con forma che si riscontra negli autori dell'ultimo periodo barocco; evidentissima nel De Giorgi, meno in altri maestri. L'Appiani, sull'imitazione del Correggio, ingentilì alquanto quel modo di intendere le proporzioni del viso, fece le bocche un po' più sinuose, allungò le linee delle ciglia e delle sopraciglia, aumentò il bianco degli occhi, crebbe le masse dei capelli, e ne potè trarre un suo speciale tipo che salvo poche varianti — come, ad esempio, la linea del profilo del naso più diritta, i capelli meglio acconciati — venne a riprodurre del continuo. Le carni hanno sempre una caldura eccezionale di colorito, quale Antonio De Giorgi e lo Knoller già vagheggiavano. Qualche cosa di barocco è poi nel modo di far uscire le nuvole dalle linee triangolari che determinano il campo pittorico dei pennacchi. Le teste di alcune figure vengono direttamente da quelle che il Cor-

reggio frescò nella cupola del Duomo di Parma, altre — e se ne accorsero bene i contemporanei [1] — richiamano a Michelangelo nelle anatomie e, spesso più ancora a ricordi di statue romane o greche. Così ad esempio la testa di S. Marco è quella del Giove Serapide. I manti fanno sentir sotto le membra le figure. Il colore ha una vivezza speciale, che cerca di ottenere i lenocinî e le lucidità delle tinte ad olio, in un impasto armonioso e sapiente che, con qualche modificazione, resterà sempre nell'arte del maestro.

Per giudicarlo oggi, e per capire l'entusiasmo che quest'opera sollevò, bisogna pensare a che cosa fosse il colore nei frescanti venuti su dal Tiepolo o dalla vecchia tradizione milanese. I tiepoleschi facevano del colore la macchia che deve dare un assieme grandioso, gli altri invece non cercavano che armonie confuse in una tinta unica. Seguendo il De Giorgi e il Corneliani, l'Appiani poteva recare nel colore una magnificenza di ricerche anatomiche che gli altri non sapevano quasi nemmeno più pensare. La sua conquista però da questo lato non fu, e forse non poteva nemmeno essere intesa. La reazione portava a colori strani e a volte troppo vivaci — come, ad esempio, certi manti straordinariamente azzurri, straordinariamente gialli — che tolgono colle loro esagerate tonalità ogni scienza di pieghe e di chiaroscuro e gli effetti del cangiante.

I Dottori della Chiesa non più sono retti da angioli, ma seggono in una specie di gradinata che angelici cori circondano. S. Ambrogio benedice solennemente il suo popolo. Angioli in gloria guardano la bella, nobile testa. Il pontefice Gregorio, a lato di lui, leva il volto, e una mano, dal libro che ha davanti, come inteso ad una melodia, che gli giunga dolcissima dalla colomba che è librata soavemente sull'ali, e che gli sta all'orecchio. Di contro a questi S. Girolamo, austero monaco basiliano, contrappone allo sfarzo delle sete, de' broccati e degli ori, in mezzo ai quali sono S. Ambrogio e San Gregorio, la rozza pietra del suo ritiro. Varî angeli lo servono nell'ispirato lavoro. S. Agostino, a paro di lui, disputa, nell'estremo lato con un angelo sulla Trinità.

---

(1) BERETTA, op. cit., da pag. 128 a pag. 140; *Descrizione dell'opera a fresco eseguita dal pittor A. A. nel tempio di S. Maria presso S. Celso nel 1795.* Milano, Pisolo, 1797, p. VI.

La composizione per la ricchezza degli ornamenti, per il modo col quale gli angeli son disposti, per una vita intima, profonda, sentita, riunisce in sè gli elementi di un lavoro tutto speciale. L'Appiani, per la prima volta, manifesta una vera grandiosità d'animo, e insieme tutte le sue doti di grande artista, fervido di ritrovati e d'invenzioni (1).

I grandi studii di preparazione fanno vivere qui più che mai la maniera sua, per sè stessa non originale affatto, costruita tutta su opere altrui, elaborata pazientemente, raffinata fino a dare una cosa nuova. Dopo questo lavoro l'Appiani ha chiuso tutta una parte della sua attività, segnando uno dei più elevati termini raggiunti da un'arte così confusa e così piena di elementi contradditorii (2).

Il Parini (3), il Reina (4), quanti s'intendevano d'arte, salutano l'opera come una rivelazione di cui l'eco durò per tutta la vita dell'artista. Nel tempo essa apparve, per vero, come una di quelle produzioni che segnano un'epoca nuova.

Finito questo lavoro (5), l'Appiani andò a riposarsi a Balsamo ed ivi, in casa Morigia, eseguì varie sovrapporte, un paracamino con Venere ed Amore che chieggono armi a Vulcano, un affresco con Edipo davanti alla Sfinge in atto di meditazione, e tre dolci putti sulla vôlta di una sala, simili assai a quelli di S. Celso. Tornato a Milano ebbe a fare varie piccole composizioni con motivi allegorici, incisi rigorosamente dal Mercoli.

Di queste composizioni (6) non ci fu dato trovarne che due; una, alla Palatina di Parma (7), figura un genio funebre che incorona l'imperatore Giuseppe II: attorno alla medaglia, col nome dell'imperatore, sono fronde di lauro e di quercia, che si staccano nitide su un paesaggio di cipressi; un'altra, alla Nazionale di Parigi (8), dà

---

(1) Ad esempio, a far ben risaltare il dipinto, pose sulla parete a mezzogiorno i più spaziosi soggetti, i più semplici nell'altra.

(2) I cartoni esistenti al Museo del Castello e alla Pinacoteca di Brera hanno un'impressione squisita di grandi tratti. Il disegno ottenuto dal vero (sappiamo dal Malvezzi ch'egli fece fare i modelli delle varie figure dallo scultore Pizzi: MALVEZZI. *Le Glorie,* op. cit., pag. 279), è ben lontano dalla finitezza dei futuri classicheggianti.

(3) *Opere,* ed. cit., vol. VI, e nella Vita del Parini, preposta al I. volume.

(4) Biglietti autografi del Reina (Mss. Custodi, 1560, fol. 169).

(5) I registri della Fabbriceria di S. Celso li fanno proseguire fin all'aprile del 1795.

(6) Il BERETTA, op. cit., p. 155, v'accenna, ma non ne cita alcuna.

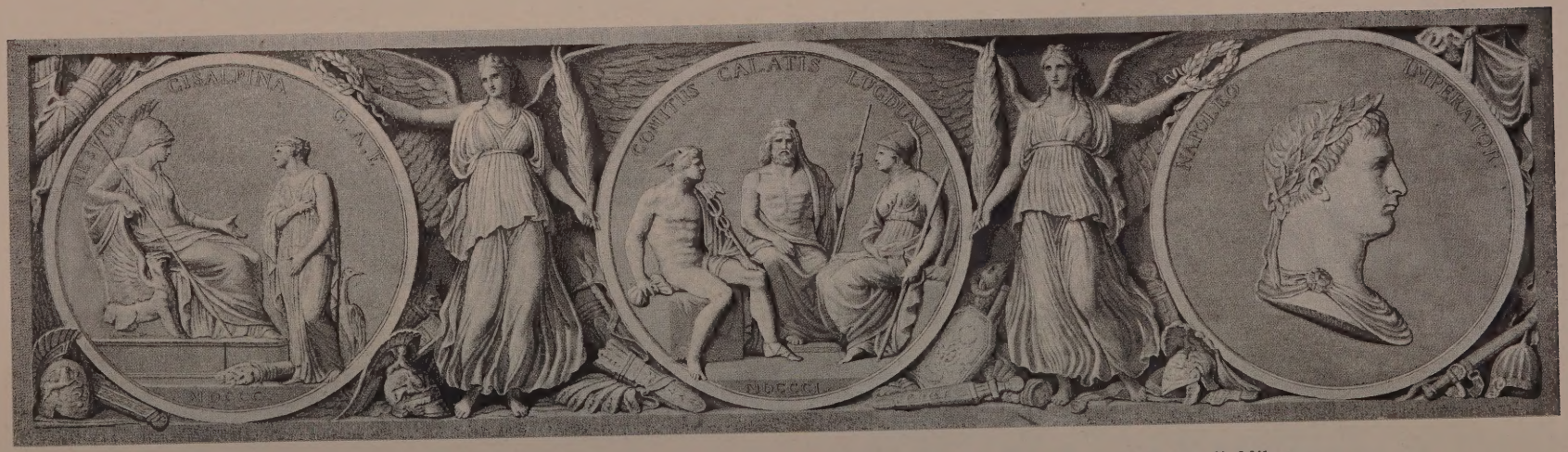
(7) Stampe, n. 28565.

(8) Cabinet des estampes. A. A., 1. in fol., 10.

Incisione di F. Rosaspina dal fregio di A. Appiani nella Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano.
Particolare del passaggio del Gran S. Bernardo.

Incisione di F. Rosaspina dal fregio di A. Appiani nella Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano.
Particolare della Battaglia di Arcole e passaggio dell'Adige.

Incisione di Giuseppe Rosaspina dal fregio di A. Appiani nella Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano – Il ritorno dall'Egitto.



Incisione di Michele Bisi dal fregio di A. Appiani nella Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano.
Figurazioni allegoriche: La Repubblica Cisalpina riconoscente, Convenzione di Lione, Ritratto di Napoleone.

una figura di donna con un genio a lato [1]. In esse il senso della composizione, su esemplari di stile neoclassico, raggiunge i limiti estremi e si potrebbe dire che per vero siano stati imitati da qualcuna delle innumerevoli stampe rivoluzionarie che correvano la Francia.

Se nel '92 l'Appiani aveva potuto accostare la Lebrun, dal '93 al '94, egli ad essa o a qualche altro pittore francese dell'epoca, dovette indubbiamente ispirarsi per compiere un ritratto di Maria Antonietta di Francia [2], commessogli dal conte di Wilzeck [3], ritratto evidentemente scomparso all'epoca dell'invasione francese.

Il 2 novembre del 1795 [4] egli partì per Parma e Bologna, ospitato [5] dal Bodoni e dalla marchesa Pallavicini. Nel 1796, tornato a Milano, finì due quadri, uno con S. Elisabetta che va incontro a Maria, oggi nella Parrocchiale di Gambolò, di figure dolci, snelle, allungate, in una soavità squisita di mosse, che fa sovvenire qualche cosa di pagano; l'altro con la Cena di Emmaus, derivato da uno consimile del Guercino. Questo secondo, eseguito per la Comunità degli osti a Milano, esiste in qualche albergo che non mi fu dato di precisare. Ma una magnifica stampa, incisa dal Bernardi, rende abbastanza bene l'idea dell'Appiani. Il Cristo, nel centro della tavola, s'illumina, mentre pronunzia le parole della sua rivelazione: i due discepoli lo guardano stupiti e attenti, assieme alle figure sorprese di due servi. Uno sfondo di campagna s'apre nella parete estrema. In esso è qualche accento del Cenacolo di Leonardo, mal compreso e peggio tradotto.

Nel '96 l'Appiani incominciava una grande tela per la Chiesa di Alzano Maggiore [6], il bozzetto della quale esiste all'Accademia Car-

---

(1) L'incisione non reca il nome dell'Appiani, ci sembra a intaglio su legno di bosso: varie incertezze di tratto ce la fan sospettare saggio eseguito dallo stesso Appiani.

(2) Noi pensiamo che egli si sia ispirato a qualche tela o incisione della Lebrun. Nel catalogo di volumi a lui appartenenti, compilato alla sua morte, sei incisioni di quadri della Lebrun sono notate.

(3) Se ne ha memoria in certe notizie di G. Repollini, a lui addetto, conservate nella Collez. Custodi, 1546, pag. 151.

(4) Memorie Repollini, citate, pag. 151. Di questo viaggio non si ha notizia, nè nel BERETTA, nè in altri.

(5) Se ne ha memoria nell'epistolario del Bodoni, conservato alla Palatina di Parma. Lettera dell'Appiani al Bodoni 16 dicembre 1795, dove lo ringrazia dell'ospitalità concessagli.

(6) ING. E. FORNONI, *Alzano Maggiore*, Bergamo, Ist. Ital. d'Arti Grafiche, 1913, pag. 57.

rara di Bergamo, ultima delle sue produzioni di questo periodo, posta, sì come i freschi di casa Sannazzaro [1], tra le due maniere.

Nel 1796, colla venuta de' francesi — 15 maggio — la sua vita artistica ha un indirizzo del tutto diverso. Entrato nella vita politica, dove però dovette mantenersi assai calmo [2], seguitò la sua numerosa produzione, pur obbedendo alle svariate incombenze che gli si affidavano. Nel '97 fece parte del Corpo legislativo della Repubblica Cisalpina. Per nulla dottrinario, non sappiamo qual interesse abbia mostrato nella pregevole cura che il Corpo legislativo ebbe dell'istruzione. Le carte dell'Archivio di Stato testimoniano in lui un interessamento per le Belle Arti, a proposito del Cenacolo di Leonardo, e di altri varî monumenti, ben diverso da quello che il Cusani [3] ed altri [4] studiosi gli attribuiscono.

Non è nostro compito di indagare quest'attività nobilissima del pittore, la quale assunse un'importanza veramente notevole quando egli, Commissario delle Belle Arti, e, dopo l'allontanamento del Bossi dall'Accademia di Belle Arti, preposto all'assetto dell'Accademia e della Pinacoteca [5], raccolse quadri, si occupò di restauri, di cambi, di piccole leggi, di feste, ecc.

Napoleone, ritratto dal nostro artista una volta che gli accadde di desinare con lui nel Palazzo Ducale [6], stupito dalla bellezza del disegno che lo ritraeva, pose affetto nel pittore. Di qui cominciò

---

(1) Memorie di G. Repollini. Mss. Custodi, 1551, fol. 152.

(2) L'Appiani si mantenne calmo, ammonito forse dall'amico Parini, il quale non si precipitò nelle opinioni estreme. - MARTINI, op. cit., pag. 14. CANTU, *L'abate Parini,* Milano, 1854.

(3) CUSANI, *Storia di Milano,* op. cit., V., 105. - GIUSEPPE MAZZOLA, *Lorenzo Mascheroni,* ecc., Milano, Cogliati, 1911. - CIRO CAVERSAZZI, *A proposito di un ritratto di Lorenzo Mascheroni attribuito ad Appiani.* (Bollettino della Bib. di Bergamo, 1907, Vol. V, 203).

(4) A. GARAVAGLIO, in un articolo dell' "Archivio Storico Lombardo „, (1884, pag. 24): *Il Battistero di Galliano presso Cantù,* dice, sulla fede di un vecchio di quel luogo, che l'Appiani e il Bossi furono mandati a veder che cosa vi fosse di artistico in Galliano e che ritornati riferirono che non vi avevan trovato nulla.

(5) *L'Accademia di Belle Arti in Milano,* op. cit., pag. 11.

(6) Memorie di Giuseppe Repollini. Mss. Custodi. 1546, fol. 152. Il manoscritto dice che era la seconda domenica di Pentecoste. Questo disegno oggi è conservato al Museo d'arte Moderna nel Castello Sforzesco. Di una tela che ritraeva Napoleone reca notizia *Il Corriere Milanese ossia il Cittadino Libero,* del 9 giugno 1796: il general Bonaparte co' piè preme le bandiere imperiali e sarde, la vittoria francese gli si presenta, il fondo, con aerea prospettiva, raffigura la battaglia di Lodi. Il dipinto andò perduto. A. BERTARELLI, *Iconografia Napoleonica,* Milano, Allegretti, 1903, a pag. 10 dà notizia di un'incisione di questo ritratto a mezza tinta di L. R. Smith.

una sua nuova occupazione, tale che lo tenne per più di tre anni [1] lontano da ogni opera a fresco. Egli fece i ritratti di tutta la famiglia Bonaparte, in più volte, del Fesch, non ancora cardinale, del generale Vigerolle, del Dumoriez colla figlia, del Lambert, del generale di Brême e di sua moglie, del generale di Belle e di sua moglie, del Berthier, del fratello Cesare [2], di Madama Hamelin, ed innumerevoli altri [3].

Altre cose lo assorbirono inoltre. Assieme a un Giuseppe Arrigoni (1760-1839) [4] si occupò di cammei [5]. D'incarico del Bonaparte dovette recarsi a Verona per iscegliere quadri da inviarsi al Museo di Francia. Ammalatosi, ottenne da Napoleone la dispensa dalla missione; nel ritorno si fermò a Mantova per certi lavori, e, giunto a Milano, disegnò alcune composizioni allusive a Bonaparte e alla Repubblica, le quali furono intagliate da G. Mercoli, junior, da Gaspare Cagnoni, dai fratelli Bordiga e dal Benaglia [6]. In essi — e valga come esempio l'intestazione dei diplomi e brevetti della Repubblica Cisalpina — il senso classico, quale lo reca la rivoluzione francese, è intenso, e l'artista cerca di svolgerlo con più intense derivazioni di motivi venuti da statue antiche; senza che però mai si occupi di rivolgerlo ad intenti morali. Il rivoluzionarismo in lui non esiste mai. Il moto francese si risolve in una squisita, profonda ammirazione per la figura di Napoleone, nella quale egli trova un'inesauribile vastità di motivi. Il suo genio di grande decoratore settecentesco, perduto in influssi che non eran fatti per lui, sotto le forme di uno sconfinato entusiasmo per il dominatore, assurge alle

---

(1) Rapporto di Alessandro Chiesa, 1551, fol. 145.

(2) Oggi conservato nella collezione del conte Alessandro Casati di Milano.

(3) Il Repollini (1551, fol. 152-153) ne dà una lunghissima lista. Oggi passati in Francia sono quasi tutti perduti. Di alcuni pure ci avverrà di dar notizia più oltre.

(4) Il Custodi parlando di lui (Mss. cit. 1546, fol. 35) dice che questo prima s'applicò all'oreficeria, poi all'intaglio del legno, quindi a cammei in avorio che andavano a cinque o sei zecchini l'uno. L'Appiani li vendeva, come se fatti su suoi disegni, e quel commercio, esercitato nell'ufficialità francese per mezzo del Fesch, era assai lucroso.

(5) L'Appiani dovette certamente occuparsi di farne alcuni egli stesso. Il BERETTA, op. cit. pag. 109-110 parla di questi lavori ponendoli però intorno al 1789. Memorie tradizionali della famiglia De-Albertis, ricordateci da una discendente, Signora Virginia Caccia di Gallarate, ricordano come l'Appiani al De-Albertis commettesse miniature che vendeva come sue. Di queste, una raffigurante Napoleone, abbiamo ritrovato nella collezione Ghisalberti.

(6) A. BERTARELLI e H. PRIOR, *Il biglietto di visita italiano*, cit. pag. 117; nel volume, a pag. 181, è ricordato il biglietto di visita di Pietro Moscati con Minerva, che porge la mano ad Esculapio.

forme più elette. Ma prima di giungervi quanto tempo non dovrà passare ancora! Le oscillazioni di ricerche numerose e costanti — fatte sui volumi illustrati dal Flaxmann, sul Winckelmann, sul Piranesi, su molti altri del tempo, che recavano scoperte di monumenti, di statue, di pitture antiche (1), ovvero su pitture degli autori più svariati, che poteva aver vicino (2) — si ritrovano in lui copiosissime, e possono ben servire come testimonianza delle difficoltà che l'arte di questo periodo nutriva in sè stessa.

Il neo-classicismo nell'Appiani rappresenta una conquista difficilissima. Il merito suo è tutto da porsi nell'infinita serie di problemi che occupano la transizione del Barocco alle forme della decadenza romana. Egli fa un lavoro — per la maggior parte inconscio a lui stesso — immenso, in questa connessione d'idealità tanto lontane, lavoro che lo porta all'indagine del vero, a un cumulo di teorie artistiche, che sono soltanto nella sua anima, che non possono risolversi in dottrine feconde d'insegnamento, perchè sempre mutantisi, perchè sempre fluttuanti in un potenziamento continuo e doloroso.

La serenità delle sue cose è l'effetto di uno sforzo. Sappiamo da varî appunti raccolti dal Reina, quanto gli fosse faticoso il comporre, come giungesse a cancellare certi dipinti sette od otto volte. Come tutto ciò che produceva fosse effetto di studio, lo possiamo scorgere spesso in quasi tutte le sue cose. La sua felicità e la serenità ch'era nel suo spirito non avrebbero dovuto condurlo a certe creazioni, nelle quali sacrifica i suoi possenti istinti di coloritore e

---

(1) Se ne ha memoria nel *Catalogo delle pitture, dei cartoni e disegni più ragguardevoli del defunto Cav. A. Appiani, e varie altre pitture, stampe e libri figurati, esistenti presso gli eredi del suddetto Cavaliere;* Milano, Tipografia de' Classici Italiani, 1818. Sono notevoli tra i volumi (pag. 15) la *Raccolta di Gemme antiche della Galleria di Firenze,* 1790; incisioni di pitture de' Carracci, *Le pitture del Sepolcro de' Nasoni,* incise dal Santo Bartoli, Roma, 1791.

(2) Una nota manoscritta dal Custodi (Bib. Nat., Fonds Italiens, 1546, fol. 199) dice che l'Appiani, quando faceva ritratti, soleva farsi portar davanti un ritratto ammirabile del Van Dyck, (cosa poco credibile per vero, visto che nel Catalogo delle opere possedute dall'Appiani, se non forse certi disegni, non c'è nulla del grande olandese). Indubbiamente s'ispirò a pitture del Luini (al Museo del Castello se ne hanno varie che a lui appartennero), al Poussin, (lo ZANCON, in *Galleria raccolta da privati gabinetti,* Milano, Fusi, 1812, riproduce di quest'ultlmo una Trasmigrazione di Abramo dall'Egitto, esistente nello studio del pittore), motivi del quale non sono affatto infrequenti in varie sue cose, al Domenichino, al Correggio (il Catalogo citato registra varie copie di questi autori), al Reni, al Murillo, al Batoni, al Cerano, ecc. (Cat. cit., pag. 6-7, per la nota delle opere di questi autori che l'A. possedeva). La sua ammirazione per il Luini è caratteristica. Un dipinto, posseduto dalla famiglia Frizzoni, e perdutosi nel disastro di Messina, recava certi ritocchi dell'Appiani che miravano a render classica la linea di profilo del volto di una Vergine.

Medaglia incisa dal KRAFT.

Medaglia incisa dal MANFREDINI su disegno dell'APPIANI.

Medaglie incise dal MANFREDINI su disegni dell'APPIANI.

A. APPIANI – Il Carro d'Apollo (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

A. APPIANI – Teletta di Giunone (Brescia, Pinacoteca Civica Tosio Martinengo).

di fedele interprete del vero. Non per ciò egli pose mai alcunchè di spregevole nella sua arte. Le sue creazioni sono veramente potenti, e molte giungono ad essere veramente sentite. Solo si deve notare come la sua perfetta maniera richiedesse un tempo lunghissimo a formarsi. Il periodo che corre dal 1796 fino al principio del 1803 è per lui un vero periodo di formazione.

La sua abilità si perfeziona attraverso il ritratto, il disegno d'incisione, le piccole composizioni ad olio. Il solo grande campo che abbia dipinto fu il sipario a tempra del teatro Filodrammatico, allora Patriottico [1] (1798), costruito per rappresentarvi cose democratiche.

Fu appunto in armonia col principio di patriottismo che ispirava il teatro, che l'Appiani cercò di eseguirvi un soggetto altamente morale, e vi fece la Virtù che fuga il Vizio. Minerva è nelle nubi colla civetta ai piedi e irradia di viva luce un tempio, dove sono collocati varî illustri personaggi, e dove su un'ara fiammeggia il fuoco della scienza. Sul davanti del tempio tre figure saettano alcuni mostri che fuggono a rintanarsi in un antro. Questa è la maggior concezione che l'Appiani abbia eseguito ispirandosi a soggetti morali. Che differenza tra questa e le composizioni del *David!* Come all'Appiani riesce inconcepibile un soggetto inteso secondo il classicismo rigoroso e freddo di Francia!

Nel '99 l'Appiani fece la medaglia centrale nella vôlta del Teatro Patriottico, a fregio. Suoi lavori furono pure l'*Ira di Achille* (1797) per l'avvocato Sommariva, lodigiano, amatore di belle arti, e di queste mecenate generoso [2], un quadro della battaglia di Lodi [3] che andò probabilmente disperso con la venuta degli Austriaci. L'iconografia napoleonica italiana deve a lui i più bei monumenti di pittura ispirata dall'Eroe. Egli ne condusse a termine parecchi. Di essi ci occuperemo più tardi, comprendendoli in un solo gruppo.

Il suo tipo di ritratto in questo tempo assume modificazioni notevoli. Egli ne fece molti e per lo più di notevole importanza.

---

(1) RAFFAELLO BARBIERA. *Il Teatro Filodrammatico di Milano, Illustrazione Italiana,* anno 1885, n. 4142.

(2) Mss. Custodi, vol. 1546, fol. 199.

(3) Mss. Custodi, vol. 1546, fol. 151.

Uno del Parini [1], oggi perduto, uno del generale Leclerc [2], bella figura di soldato, dal tratto fermo, incisivo, sicuro. Nell'incupimento dello sfondo, segna un momento speciale nell'attività ritrattistica, quello di Francesco Melzi, vice-presidente della Repubblica Cisalpina, vigoroso e fine, nemmeno del tutto terminato [3]. Seguire tutto il lavoro dell'Appiani in questo genere è impossibile, e per molte parti sarebbe pur anche inutile, rivolgendosi ad un genere d'arte continuato sempre secondo eguali principî. Il loro interesse iconografico, come in quello di Giulia Beccaria, della principessa Belgioioso, posseduto dal conte Casati, di uomini e di donne molto in vista nel tempo [4], esce dal nostro lavoro.

Il 1799 fu anno di scarso lavoro per l'Appiani, ammalazzato sempre, e occupato in minori cose [5].

La venuta degli austriaci gli fece riprendere l'affresco [6] nella casa Sannazzaro, poi Prina. Ora, i dipinti, tolti dalla casa, sono dispersi, parte nella Pinacoteca di Brera, parte al Museo del Castello, asportati dopo il 1814. Sono deliziose composizioni mitologiche. De' più belli è il piccolo affresco con il carro d'Apollo alla Pinacoteca di Brera, (n. 717) trasportato su tela nel soffitto della saletta di passaggio. Apollo, nel cocchio, guida i cavalli velocissimi, dietro a lui, il fulgido ampio sole getta fasci di luce, le danzanti Ore si svolgono a' lati del carro. Di egual provenienza sono le due graziose scene con Apollo e Dafne e Apollo e Giacinto, pure a Brera (nascoste sotto i due grandi quadri del Subleyras, recanti i numeri 687-689). Nella Galleria d'Arte Moderna al Castello la scena con

---

(1) BERETTA, op. cit. pag. 161. Del Parini l'Appiani fece un ritratto a disegno nel 1802, che fu inciso dal Rosaspina per il I° vol. delle opere pubblicato a Milano il 9 gennaio 1803, espressivo e nobilissimo; un altro disegno si trova ricordato in G. FUMAGALLI, *Albo Pariniano*, pag. 12, n. 2; il COMANDINI nell'op. cit. riproduce lo stesso disegno.

(2) Fu esposto all'Exposition militaire retrospective du janvier 1902, tenuta a Parigi. Vi fu esposto il generale Leclerc dipinto dall'Appiani a Milano, nel 1797. È di proprietà del Duca d'Albufera. (*Carnet de la Sabretache*, n. 166).

(3) CAROTTI, *Capi d'arte*, op. cit. pag. 47.

(4) È degno di memoria, per certa sua vaga bellezza, e per un senso tutto inglese, il ritratto della Signora Marianna Moriggia Reina, posseduto ora dall'antiquario Grandi.

(5) In questo tempo l'Errante sparlava moltissimo di lui. Mss. Custodi, 1546, fol. 157.

(6) Gli austriaci gli fecero pure una visita domiciliare, nella quale fu rigorosamente perquisito; fu anche imputato d'aver fatto distruggere un ritratto dell'Arciduca, accusa della quale potè fortunatamente scagionarsi. Il Beretta, che scriveva sotto gli austriaci, tace questa parte della vita dell'Appiani, ricordata invece dal Custodi.

Clizia, che vede partirsi Apollo in carro tirato da quattro cavalli, assieme alla sorella Leuconoe, guasta assai, è d'una potenza suggestiva squisita con quell'ampia sterminata campagna, dove la figura dell'abbandonata, ginocchioni a terra, svolge il dramma della sua anima, fissa sul carro di Apollo. In un'altra scena Apollo e Marsia sono in contesa (1). Su uno sfondo semplice e leggiadro si agita la rivalità dell'uomo col Dio in una grandiosità veramente sentita.

In casa Passalacqua (2), nella vasta composizione affrescata in questi periodi di tempo, figurò un'Aurora veramente bella. Una donna seduta tiene la faccia levata, ravvolta in un manto bellissimo, dalle pieghe statuarie, e ascende nel cielo su un carro, guidato da due cavalli, che genî volanti infiorano.

La rinascenza di soggetti mitologici in questo periodo acquista uno speciale sviluppo in lui. Ne sono esempio squisito le due composizioni per portelle di carrozza, in rame, oggi conservate al Museo del Castello, citate sempre come modelli del genere. La prima figura il ratto di Proserpina, ed è ispirata dal noto sonetto del Cassiani, la seconda figura Cefalo ed Aurora che lo rapisce nel cocchio. Le due composizioni, mosse ed agitate, seguono il soggetto mitologico con una calda espressione di voluttuosità settecentesca. Gli affreschi di casa sua, con Euridice tratta dall'inferno da Orfeo e con un genio che scompiscia alcune figure diaboliche, dove son riprodotte le sembianze dell'Errante, del Boldini e del Dell'Era (3), sono pure di quest'epoca.

Il ritorno dei francesi segna la sua gloria. Napoleone non appena giunse a Milano lo mandò a chiamare. L'Appiani recatosi a corte lo trovò seduto a mensa, e da lui fu abbracciato e baciato (4). Il giorno dopo i generali andarono dal pittore nella stessa sua casa. La vera gloria comincia per lui. I lavori lo assediano talmente che egli non può nemmeno andare ai comizî di Lione, pei quali fece il disegno d'una medaglia commemorativa, così come l'aveva fatto o

---

(1) Sullo scudo di questo sono la firma e la data, 1810.

(2) Un disegno per quest'opera è nella collezione delle Gallerie di Venezia.

(3) Come risulta da carte dell'Archivio di Stato, inserite nella cartella degli autografi dell'Appiani questi dipinti furono staccati in tela e messi ad una lotteria. Due fotografie riproducono i dipinti.

(4) Mss. Custodi, 1546, fol. 178. Il Beretta trascurò tutto questo periodo.

lo farà, per le battaglie del ponte di Lodi, di Marengo, del Mincio, ecc. Il 25 luglio del 1801 l'artista ha l'incarico di eseguire un quadro con Napoleone Bonaparte che dà la pace all'Europa, quadro probabilmente distrutto all'epoca della restaurazione austriaca [1]. Le difficoltà finanziarie in cui versava la disgraziata Repubblica, e la necessità di protettori, la muovono a far doni ai maggiori rappresentanti della potenza napoleonica e, come donò un quadro del Luini al Talleyrand, al Berthier pensò di donare una sontuosa spada [2], eseguita su disegno di A. Appiani. Da Napoleone ebbe l'incarico di un ritratto del Desaix [3], oggi al Museo di Versailles (n. 5058), d'intonazione sentimentale in ogni più piccola parte. Due arabi foschi stanno davanti al giovane di lineamenti bellissimi e fini, il quale legge in una carta [4]. Il generale ha lo sguardo sperso e vagante in una serie d'infinite velature, che fanno come un'atmosfera di sogno. Dietro la testa del giovane il genio della vittoria, e quello della morte, si accostano a lui. Il colore è un po' fosco, ma ben inteso, in tutto fuso squisitamente.

Qui il ritrattista e il pittor mitologico si fondono dolcemente.

L'attività di raccoglitore e di commissario per le Belle Arti assume, dal 1803, proporzioni speciali nell'esistenza dell'artista, tanti sono i documenti che esistono di lui nell'Archivio di Stato in Milano, i quali lo legano a quanto di meglio, in fatto di dipinti, si conserva nelle provincie lombarde. Tra l'opposizione dell' Errante, allora nel suo fiore [5], egli trova i migliori aiuti nella cerchia di persone che si stringe attorno a Napoleone.

Per Francesco Melzi eseguì un ritratto [6] a mezza figura, dove la persona un po' curva, un po' invecchiata, si anima di una dolce

---

(1) V. *Redattore Cisalpino*, Milano, luglio 1801. Il David ebbe contemporaneamente l'incarico del ritratto del Bonaparte. Un piccolo disegno di questo ritratto di mano dell'Appiani è nella Galleria Borromeo.

(2) TIVARONI, *L'Italia sotto la dominazione francese*, vol. I, pag. 174.

(3) Nella raccolta di disegni donata dal prof. Santarelli alla Galleria degli Uffizî (*Catalogo*, 1870, pag. 814), v'è un disegno in matita nera, lumeggiato di bianco, figurante il Desaix, studio fatto dal vero, ma che ha poco a che fare con il ritratto commesso da Napoleone, eseguito forse a memoria o su altri disegni.

(4) " A. A. voulut peindre le bon Pacha „. P. DE NOLHAC e A. PÉRATÉ, *Le Musée National de Versailles*, Paris, 1896, pag. 297.

(5) PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, *Sul primo spettacolo melodrammatico del 1803 pel Teatro della Scala. Lettera diretta al cittadino Petracchi.* Vi si ricorda (pag. 11) con ammirazione la Psiche dipinta al lume di notte dall'Errante.

(6) Oggi alla villa di Bellagio. CAROTTI, *Capi d'arte*, op. cit., pag. 97.

serenità. Per Napoleone eseguì altri ritratti ed ebbe il comando di fare quel fregio della gran scala della sala delle Cariatidi che l'occupò ancora per più di quattro anni. Nel Foro Bonaparte, per la festa del 26 giugno 1803, ideò un circo alla romana, in legno, splendidissimo, che costò allo Stato 83.000 lire. Nel novembre del 1804 finì un trionfo di Napoleone e ne recò personalmente il disegno a Parigi, dove si portava anche per assistere, come membro dell'Istituto Nazionale, all'incoronazione di Napoleone.

A Parigi l'Appiani ebbe un vero trionfo (1). Tra quelli che si recarono a visitarlo, venne il pittore David, che si vuol gli abbia detto: " Vorrei esser voi „. Tra l'Appiani e il David si strinse in quel breve periodo una vera amicizia, chè si vedevan sovente, e l'Appiani insegnò al maestro francese la sua tecnica dell'affresco. Nel 1805 l'Appiani, che per l'incoronazione di Napoleone a Milano molto si era adoperato, fu nominato primo pittore di Napoleone con decreto del 7 giugno (2). In questo periodo nuove commissioni lo assediano: per il cardinal Fesch eseguisce un nuovo ritratto, oggi all'Arcivescovado di Lione (3). Il quadro per la chiesa d'Alzano con l'incontro di Giacobbe e Rachele fu compiuto in questo tempo. Le mosse barocche del bozzetto, conservato nella Galleria di Bergamo, son temperate da una nuova espressione di dolcezza. La fanciulla dal dolce viso ovale se ne viene, assieme ad una compagna, verso un gruppo di giovani pastori trattenuti da un vecchio. Un gregge s'abbevera a una fontana, alberi e campagne servono di sfondo alla composizione, che l'Eterno Padre si libra a benedire.

Qualche cosa della dolcezza di questo quadro è nell'*Olimpo*, oggi al Museo del Castello. Esso riunisce in sè tutti i pregî e tutti i difetti delle composizioni appianesche. Eseguito con cura somma perchè dovesse servire come sopraporta nel Palazzo Reale, egli tanto lo curò, che non seppe più decidersi a staccarsene, e lo tenne nel suo studio fino alla morte, ed allora fu comperato per l'Accademia di Brera (4).

---

(1) Mss. Custodi, 1546, fol. 178.
(2) All'Archivio di Stato se ne ha una copia con la firma autografa di Napoleone.
(3) MARMOTTAN, *La princesse Elisa*, Paris, 1896, pag. 79. (Mss. Custodi, 1546, fol. 182).
(4) BERETTA, op. cit., pag. 186.

La dolcezza della scena è indicibile. Vuota di ogni senso morale non ha altro scopo che quello di porre in vista una bellezza melodiosa, in un'astrazione squisita, tale da far pensare alle cose più soavi del Canova, e da far intuire de' confronti su quella loro comune arte così piena di riposo e di calma. Le Ore pongono una corona di mirto sul capo di Giove, che s'appresta a bere ad un nappo che tiene in mano. Ganimede gli sta davanti in ginocchio, e spiega parte delle belle membra giovanili facendole uscire da un ampio manto. A lato del nume sono due donne. L'una, Giunone, bellissima, lo guarda con una commossa espressione: un'altra gli è a lato in un dolce atteggiamento segnato da un manto azzurro vivissimo. A destra, la lunga schiera degli Dei minori si muove su di una distesa di nubi. I visi hanno tutti una melodiosa dolcezza, ricavata in una squisitezza infinita di linee. Il colorito, più forte che di solito nell'Appiani non sia, ha qualche cosa di stridente, che nuoce ad alcune parti. Così la giovane donna che sta a sinistra di Giove ha un manto azzurro tanto carico da produrre una nota discordante.

Il ritratto della signora Angiolini, conservato in una sala della Pinacoteca Ambrosiana, per il modo con cui è eseguito, s'accosta molto a questa dolcezza di tocco, e a questa lenta, cara espressione, che non dice nulla di profondo e di sentito, ma che pone le figure in una immobile gentilezza (1). Similmente il ritratto della cantante Grassini (2) reca in quella forte sua bellezza, che avvinse Napoleone, un'espressiva contentezza di sentimento ne' grand'occhi fisi. Il ritratto di Vincenzo Monti, nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna a Roma, reca quest'impronta stessa. Essa non viene solo però da certa ricerca del vero; ma anche dalle speciali tinte di cui l'Appiani faceva uso, morbidissime, e attenuate dalla vernice, ch'egli faceva preparare col mastice e coll'acqua di ragia distillata, e che dava sulla tela dopo averla passata colla chiara d'uovo (3).

---

(1) Pinacoteca Ambrosiana, Sala della Rosa, n. 129. Questa signora era la moglie del coreografo Angiolini. Fu fatto dipingere dal principe Rinaldo Belgioioso quando n'era innamorato. Il Bossi, poco prima di morire, vistala dal San Quirico, la baciò e disse: " Grande Andrea quando trattasi di dipingere belle donne! „. Note autografe del Custodi. (Bib. Nat., vol. 1551, fol. 190.

(2) Pinacoteca Ambrosiana, Sala della Rosa, n. 140.

(3) Mss. Custodi, 1546, 145.

A. APPIANI – La signora Reina.
(Milano, Raccolta del signor A. Grandi).

A. APPIANI – Marianna Waldestein.
(Roma, Galleria dell'Accademia di S. Luca).

A. APPIANI – Il carro di Fetonte (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

A. APPIANI – L'incoronazione di Giove (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

Da' principî del 1803 [1] fino al 1807, l'Appiani lavorò alla serie di quadri monocromi, nella sala delle cariatidi al Palazzo Reale, di oltre cento metri di lunghezza, dove si svolge la storia militare di Napoleone, dalla battaglia di Montenotte a quella di Friedland. Occuparsi di ognuna partitamente è inutile. Il Beretta [2], l'Illustrazione dei Reali Palazzi [3], il volume, che riproduce le incisioni del dipinto, edito con prefazione di Ferdinando Martini, ne recan tutti una descrizione sì particolareggiata che non v'è più nulla da aggiungere.

Il complesso della composizione — ispirata dalle figurazioni della Colonna Traiana, e dagli affreschi di Giulio Romano, per le mosse del disegno — si rivela di un'ispirata, e lunga, diligente fattura in ogni particolare. Il lavoro si può considerare come del tutto originale, espressione faticosa di una mente troppo a lungo perduta in processi formativi. Alcune parti sono veramente notevoli. Nella battaglia di Montenotte la confusione delle figure, agitate nella lotta, porta una pagina fervida e ben intesa. Il combattimento del ponte di Lodi, riproduce il momento in cui Napoleone e Massena ordinano i granatieri in capo al ponte per lanciarli all'opposto lato dell'Adda. Un vigore, strano nell'artista, riempie tutta la scena di una grandiosità tragica, che si ripete nella scena della battaglia al ponte d'Arcole. La battaglia di Marengo si stende lunga, in una visione vasta e bellissima di campi, dove si sperdono le milizie fuggenti del Melas. Nel gruppo centrale, il Console se ne parte dal campo, mentre la figura alata di una Vittoria gli si libra sopra a incoronarlo.

In queste composizioni l'animo neo-classico non è vivo che in qualche figura allegorica; altre composizioni non sono altro che espressioni di simboliche scene. I combattimenti di Millesimo e di Dego sono raffigurati in un atleta che atterra un mostro: nella rappresentazione di un eroe combattente contro due nemici è figurata la battaglia di Castiglione e il combattimento di Peschiera. Una ma-

---

(1) Non si ha notizia sicura sul periodo di tempo nel quale furono eseguiti questi lavori. Però da documenti, e da ricordi varî, si può riferirsi al periodo indicato dei quattro anni. L'Appiani cominciò a dipingere quelle composizioni come modelli di affreschi; verso il 1803 si provvedeva appunto all'intero ammobigliamento del palazzo, e le composizioni dell'Appiani dovevano costituire uno de' più belli ornamenti della sala delle Cariatidi.

(2) BERETTA, op. cit., pag. 195 e segg.

(3) *Illustrazione dei Reali Palazzi,* cit., pag. 87 e segg.

trona imponente, la città di Virgilio, porge le chiavi della città ad un eroe quando l'artista vuol significare la resa di Mantova.

Gli avvenimenti politici non hanno, naturalmente, più logica espressione dell'allegoria: così l'unione della Francia coll'Italia (due figure femminili che si stringono le mani), la costituzione della Repubblica Cisalpina (la Francia, in aspetto di Minerva, appoggiandosi alla Pace, pone un berretto frigio sul capo dell'Italia), la Repubblica Cisalpina riconosciuta (l'Europa, sotto forma di donna, riceve gli omaggi di una donzella), i Comizî di Lione (Giove, Pallade e Mercurio, cioè la forza, la sapienza, la ricchezza, discutono la sorte d'Italia), lo scoppio della macchina infernale per l'attentato alla vita di Napoleone (le Parche filano lo stame della Repubblica, Atropo vuol troncarlo, ma il Destino, maestoso vecchio, lo impedisce), la proclamazione di Napoleone a imperatore di Francia (Minerva e Marte, con una Vittoria, conducono l'Eletto dal Senato, che gli dona una spada; una Fama, volando, reca l'annunzio del fatto a schiere di soldati) trovano un'espressione nobilissima, fatta di ricordi classici e, nello stesso tempo, per la contenutezza e per la bellezza delle figure, di una squisita potenza di sentimento inneggiante.

In queste composizioni, ed in alcune di battaglie [1], vive il merito del dipinto. In alcune, dove l'allegoria è mal mista al fatto storico [2], è tolta ogni bellezza d'incanto classico. Alcune scene di vita reale riescono a dare un'idea caratteristica del senso di maestosità che il pittore vuol rendere. L'ingresso del Bonaparte a Milano, il passaggio del S. Bernardo, la coronazione di Napoleone, colle lunghe, interminabili file di persone, dànno un' idea di gravità profonda, quasi religiosa, che trova la sua miglior vita nella scena della fondazione della Repubblica Cisalpina. Su un palco si leva un'ara. Il generale tiene su di essa un libro del nuovo patto, verso il quale i rappresentanti delle provincie congiunte giurano, tendendo le mani.

---

(1) Ad esempio in quella di Rivoli, lotta corpo a corpo dei fanti di Joubert con quelli di Quasdanovitch, con azzuffamento michelangiolesco di cavalieri.

(2) Ad esempio nella scena collo sbarco di Napoleone in Egitto. Mentre i soldati sbarcano, Bonaparte, seguito da Kléber e da Menon, addita una Vittoria che reca una palma ed una corona. La figura del Nilo si volge attonita al conquistatore. Uno spirito eclettico, che riavvicina il senso artistico del pittore a quello de' bolognesi del sec. XVI, vive sempre nelle figurazioni che il fatto storico adombrano con l'allegoria mitologica. Ne porge esempio il Ritorno di Napoleone dall'Egitto, evidentemente ispirato dal Trionfo di Galatea di Annibale Caracci.

Il gruppo delle varie persone, diviso in tre parti — nel centro quello di coloro che giurano, ai lati la folla varia e festante, e i soldati in bell'ordine — svolge la maestà di un rito e dona l'idea di una azione vasta, piena di rispondenze intime.

Il contemperamento del classico con lo storico, rappresenta in alcune scene — in quelle dove si ha soltanto l'espressione di uno solo dei due sentimenti artistici — una strana incertezza teorica. L'Appiani accetta il costume storico per i personaggi che rappresenta, ed in alcune scene egli si sforza di dare una riproduzione esatta dell'avvenimento. Altre volte, ad esempio nella battaglia della Favorita, ritrova i costumi classici, ne riveste i soldati che combattono, e par ispirarsi a scene di monumenti classici. Ma, a volte, egli vuole che i personaggi rappresentati abbiano una glorificazione speciale da rendersi con motivi mitologici, trasformati attraverso l'allegoria, e ritrova figure di genî, di vittorie, di fiumi, ecc., che prendono parte alle scene con quello stesso spirito barocco che nei quadri settecenteschi fa porre nell'alto della scena frotte di angeli volanti attorno all'Eterno in gloria, ecc.

In Francia questa commistione è meno frequente, e del tutto bandita dal caposcuola David.

L'Appiani deve gran parte della sua fama a questa sua produzione [1].

Resa popolare dalle incisioni del Longhi, del Rosaspina, del Bisi, numerose volte riprodotta [2], quest'opera parve dare all'Appiani la maggiore notorietà. Non pare invece che piacesse troppo ai contemporanei, data la scarsezza degli accenni che la ricordano.

Piacquero assai di più le altre composizioni affrescate nel Palazzo Reale. Di queste la maggiore raffigura il trionfo di Giove.

---

(1) Per istigazione di Napoleone furono incise in rame le varie scene e vi si affaticarono per anni i fratelli Rosaspina, il Longhi, Michele Bisi. Nelle memorie citate del Custodi, 1546, fol. 34, si trova un'interessante memoria di quanto fu pagato dal cav. Andrea Appiani ai varî incisori dei 35 rami, formanti l'opera completa dei fasti di Napoleone, e risultano complessivamente 116.205 lire, 91.620 delle quali andarono ai fratelli Rosaspina. L'Appiani (Mss. Custodi, 1546, fol. 63), secondo notizie, tratte dalle carte del Demanio della Corona d'Italia dal Custodi stesso (oggi non più esistenti all'Archivio di Stato), riceveva per l'incisione dei rami 30.000 lire per anno.

(2) Un'edizione ne fu fatta nel 1818, una nel 1896, una diretta da Ferdinando Martini, senza data. Ma, intorno al 1860, i rami furono più volte anche separatamente tirati; se ne hanno varie copie all'Archivio Civico di Milano.

L'artista vi raggiunge le sue più alte espressioni di finezza e di potenza.

Egli aveva pensato di compiere qualche cosa di simile già nel 1804, chè di questo tempo abbiamo (1) la relazione del Traballesi, del Monti e del Bossi, a proposito di un disegno con Giove dopo la vittoria di Flegra, dove si aveva Giove circondato dalle Ore, e dalle altre divinità, che per lui combattevano. Con qualche modificazione questo disegno servì per il Trionfo, finito nel 1808, nella volta della sala detta del Trono (2). Napoleone sotto le sembianze di Giove siede su un trono d'oro, cinto le tempia d'una fronda di lauro, col torso nudo. Quattro Vittorie alate lo reggono su uno scudo ottagono, e sembran lanciate a gettarsi a volo partendo da un cumolo d'armi. Attorno a lui, portate da' venti, in vesti che cadono come nelle statue greche, sottilissime, donzelle, in alata teoria, si protendono a porgergli un serto ciascuna. Nel cielo s'inarca la zona dello zodiaco, e più in alto la stella del suo destino. Mai più puro tipo d'eroe fu effigiato da pittore compreso della vastità del genio napoleonico. Una diffusa visione d'antichità omeriche è nella figura del Dio, ieratico, veggente in una serenità senza sorriso. Nella muscolatura poderosa del nume, il sangue irrompe a larghi fiotti, e la maschia vigoria della figura trova la ragione sua nel contrasto coi delicatissimi corpi femminili delle fanciulle, dolcemente allungate, sorridenti di un lieve sorriso luinesco (3).

Ai lati della vôlta sono le quattro virtù cardinali: così anticamente figurando Ercole gli si poneva accanto Minerva. La Giustizia, tiene con la destra il codice di Napoleone; la Fortezza, s'appoggia alla colonna di Napoleone, e armata di clava nella destra, preme il

---

(1) Archivio di Stato, cartella Appiani; 23 gennaio 1804.

(2) Il Museo Borromeo, quello d'Arte Moderna al Castello, conservano disegni che a questa gigantesca opera si riferiscono. Nella vôlta della Sala delle Cariatidi, intorno al 1813, l'Appiani vagheggiò di nuovo questo tema, che la paralisi, e la caduta di Napoleone impedirono di trattare.

(3) I contemporanei videro l'opera come un prodigio. Oltre le lodi de' giornali, ricordiamo quelle di A. BUCCELLINI, *Carme per gli egregi dipinti a buon fresco nel Reale Palazzo di Milano*, Milano, Mussi, 1809; carme di riminiscenze pariniane, e la *Descrizione dei dipinti a buon fresco eseguiti dal signor Cav. Andrea Appiani nella sala del Trono del Reale Palazzo di Milano*, del Cav. LUIGI LAMBERTI, che fu più volte stampata: una fra le altre colla versione in francese, uscì, edita dalla Stamperia Reale, 1809; notevoli son pure gli elogi che di quest'opera il Cicognara fa nel suo " Rapporto sulle Belle Arti del 1809 „. Milano, Archivio di Stato, Cartella Cicognara.

dorso di un leone; la Temperanza, figura soavissima, s'adagia su una pietra cubica; la Prudenza, una donna pensosa e tranquilla, è seduta su un seggio bronzeo con isfingi; esse sono assistite tutte da genî, squisiti nelle membra infantili. Il bello ideale fulge in quest'opera, avvivato da una interpretazione originalissima, che accarezza le membra delle figure, il significato de' visi, e delle allegorie con una sapiente armoniosità di mosse e di colori.

Mentre nuovi lavori preparava, l'Appiani non trascurò le cure della Pinacoteca. Nel 1809 rinnovò quel viaggio a Bologna, che aveva compito nel 1803 (1), non spingendosi però fino ad Imola e Faenza, come la prima volta (2).

Nell'anno 1809, nella sala del Palazzo Reale per le udienze solenni, una nuova vastissima opera è compita. La medaglia centrale del soffitto figura Vulcano che offre a Minerva uno scudo dove sono scolpite le famose gesta di Napoleone.

Una serie di altre figure simboliche riempie la scena. Clio, nobile e graziosa fanciulla, si fisa in Minerva ad udire le parole che dovrà scrivere sulle tavolette che un genio le regge davanti. Una Vittoria sorregge lo scudo eseguito da Vulcano. La figura possente del Tempo è tutta turbata, perchè alcuni Genî hanno rovesciato la clessidra, ch'è simbolo di sua potenza. Ai piedi di Vulcano, i Ciclopi foggiano altre armi. L'insieme è d'una grazia speciale ed ingenua. Nella conca della vôlta, in quattro rettangoli eguali, sono quattro figure di donna, a simboleggiare le parti del mondo allora conosciute. L'Europa reca le insegne regali, e tiene gli emblemi dell'agricoltura, del commercio, delle arti; l'Asia, pallida ed esangue, è sperduta in una elastica ebbrezza di profumi; l'Africa è una figura selvaggia ed adusta, che giace sul nudo terreno; l'America, spigliata e vivace, brandisce le armi dei Montezuma. Sulle porte della stessa sala sono le allegorie degli Elementi e della Luce, rese a chiaroscuro. La Terra o Cibele, è su un carro tirato da leoni, il fuoco o Vulcano è tratto da due mastini, il Giorno o Apollo dai cavalli del Sole, la Notte o

---

(1) Mss. Custodi, vol. 1546, fol. 177.

(2) Ritrovammo noi all'Accademia di Belle Arti di Bologna traccie di questo passaggio ne' registri delle sedute del Consiglio dell'Accademia (11 aprile 1809), in numerosi documenti che testimoniano delle continue relazioni dell'Appiani con questa città. Si ha un'eco di questi fatti nella *Storia della Pinacoteca di Bologna*, di CESARE MASINI, Bologna, 1888, pagg. 9-11.

Diana da cavalli bianchi, guidati da un Genio con una stella, l'Aria o Giunone, da pavoni, mentre Iride le vola sopra, l'Acqua o Nettuno è tirata da cavalli marini. Il pittore Vaccari [1] eseguì, forse sotto la sua guida, gli altri ornati, che il Beretta pare attribuire all'Appiani [2].

Nel 1810 un'altra composizione, ispirata dallo stesso avvenimento che produsse la statua della Concordia del Canova, fu eseguita dall'Appiani. È un'allusione al secondo matrimonio di Napoleone. La Pace, bella e nobile figura, sorregge al suo fianco una timida fanciulla, com'essa alata, la quale porge un ramoscello d'ulivo ad una formosa donna, che passa per l'aria su di un carro tirato da leoni. L'allegoria si riferisce all'azione pacificatrice che Maria Luigia eserciterà sulla terra.

Venuto in qualche dissapore col Vicerè per un certo quadro che l'Appiani aveva sconsigliato di comperare e che poi, acquistato dall'Appiani stesso, era da lui stato venduto ad alto prezzo [3], per qualche mese si curò di altri varî lavori; poi, richiamato dal Vicerè si occupò di nuovi affreschi nella Villa Reale di Milano, ed eseguì una medaglia con un Parnaso. Il testamento pittorico dell'artista è racchiuso in questa deliziosa espressione della sua attività ultima [4].

Apollo, assiso su un piccolo trono marmoreo, tocca la cetra in atto di tranquilla ispirazione. Sotto di lui zampilla il fiume Castalio. Alla destra Melpomene, seduta su un rialzo di terreno, sorregge la tipica maschera, Urania guarda in alto e, in atteggiamenti concordi, le altre Muse si muovono nella composta, armonica scena. Erato, Polinnia e Clio, strette quasi in un abbraccio, in un moto delicato e affettuoso, prendon parte alla melodia musicale che Apollo svolge. Qualche mossa è di disegno un po' men che corretto, ma nell'insieme la melodiosissima composizione, con le figure armonizzate

---

(1) *Illustrazione dei Reali Palazzi,* cit., pag. 75.

(2) BERETTA, op. cit., pag. 273.

(3) BERETTA, op. cit., pag. 319-320: dice che l'Appiani non s'accorse de' pregî del dipinto, che dopo averlo restaurato e pulito, e che non confessò al Vicerè la sua scoperta, perchè non voleva sfigurare presso di lui, ciò che dato il carattere dell'Appiani è verosimile.

(4) Alla Pinacoteca di Brera esiste il cartone di questo dipinto, ed è di una dolcezza di tratto, che discorda molto con il modo di disegnare usato in altri cartoni.

in tinte un po' tenui, sottili, gentilmente spezzate dal getto di pieghe, che fanno vivere le vesti delle fanciulle, se da una parte reca la suprema espressione del neoclassicismo, come l'intendeva l'Appiani, dall'altra è una bella prova di una perfezione tecnica che giunge ad una originalità viva (1).

Accanto a nuove opere, l'Appiani non lascia, per la sua qualità di pittore di Napoleone, di occuparsi del Palazzo Reale. Come aveva fatto per la famiglia vicereale ritratti, quadretti varî, ecc. (2), negli spazî delle sopraporte per la sala della lanterna, eseguisce, negli ultimi periodi della sua vita artistica, scene di uno speciale classicismo d'intenti morali, che costituiscono un fatto del tutto nuovo nella produzione del Maestro (3). Dovevan esser poste in otto comparti, quattro de' quali dovevan avere scene storiche.

L'Appiani effigiò un Muzio Scevola — figura calma ed energica di giovane, che stupisce, con l'atto eroico, il lucumone etrusco e il suo corteggio — dove le figure son tutte avvivate dalla luce del tripode, in un profondo svolgersi di masse. Ai lati delle figure, i discoboli e i pugillatori si muovono in gruppi, alquanto accademici, di nudi anatomicamente studiati con ogni finezza. La tavola di riscontro con effigiata la Continenza di Publio Cornelio Scipione è di una strana, suggestiva potenza che fa trapelare nel bel corpo della fanciulla di Cartagena, che il duce romano cederà al possente Celtibero, fidanzato ad essa, qualche cosa di quella indolente mollezza settecentesca che nell'Appiani è viva sempre. I due comparti de' lati non son più di mano del maestro.

Il 26 aprile 1813, Andrea Appiani, era colpito da un attacco di

---

(1) Veggasi in *Illustrazione dei Reali Palazzi*, cit., pag. 136, e LAMBERTI, *Descrizione del Parnaso*, ecc. (*Poligrafo Milanese*, n. XXXIV), del quale articolo furon eseguiti varî estratti.

(2) Il BERETTA (pag. 183) parla delle figurine di un Presepio dipinto per la famiglia del Vicerè, di un quadretto, di varî ritratti della principessa Amalia, ecc. (pag. 280).

(3) GIUSEPPE BERTA, in *Enciclopedia artistica italiana, ossia repertorio degli oggetti d'arte più preziosi antichi e moderni esistenti in Italia*, Milano, L. Zerioli, 1842, pag. 57; ne reca la descrizione, e l'incisione del Muzio Scevola. Nel volume è degna di nota una riproduzione litografica dell'apoteosi di Napoleone, eseguita su disegno di Cherubino Cornienti nel 1840. Il BISI, *Incisione delle opere di A. Appiani*, Milano, Bettoni, 1820, reca un acquerello dell'Appiani, posseduto dal Bellotti, con la morte di Lucrezia, e Giunio Bruto, che giura di vendicarla, una delle poche scene, oltre quelle di cui qui parliamo, che s'ispira ai sentimenti che venivan di Francia, ed inoltre, su acquerelli del Bellotti, le scene che dovevan servire di riscontro a quelle eseguite nella sala della lanterna: Romolo, e Tazio; Coriolano, la madre e la consorte.

paralisi [1], forse più che dall'eccessivo lavoro, cagionato dal matrimonio della figlia con un francese, e più ancora dai disordini del figlio Raffaello, ufficiale nell'esercito italiano [2].

Gli ultimi suoi anni furon tristissimi. Volle tentare ancora qualche opera d'arte, ed è di questo ultimo, triste periodo il ritratto del Bonsignori all'Ambrosiana [3].

L'8 novembre del 1817, il pittore moriva, e ne circondava la la bara una folla varia e commossa, che veniva a piangerlo, con lui piangendo il più eccelso significatore di un periodo, ch'era stato di risveglio salutare e fecondo.

Giovanni Berchet in un'allocuzione [4] ne tesseva la lode, paragonandolo a Raffaello. Il Longhi ne faceva un elogio che fu stampato nel 1818. Il Monti promise di fare un carme, la promessa del quale è già — assieme a quella della vita dell'Appiani da farsi dal Reina — nel volumetto contenente l'allocuzione del Berchet [5].

L'Appiani in vita aveva avuto, del resto, ogni fama. Non considerato, forse, come rappresentante purissimo del neoclassicismo, egli parve, con la sua melodiosa dolcezza, porgere una gioia continua e gentilissima a' contemporanei.

I suoi grandi affreschi mitologici e più ancora i suoi quadretti sono fatti di una squisitissima grazia, dove le favole romane e greche, s'avvivano di una speciale consistenza di carni dolcissimamente rosate, nei corpi femminili e infantili [6].

---

(1) Una descrizione minuta del triste caso è in un volume manoscritto di mano del Bossi alla Braidense (*Archivio Storico Lombardo,* s. I, V, pag. 295).

(2) Mss. Custodi vol. cit. fol. 146.

(3) N. 136. Il catalogo *Guida della Biblioteca Ambrosiana e della collezione annessa,* Allegretti, 1907, pag. 78, nota la particolarità che questo quadro fu dipinto dall'Appiani già colpito d'apoplessia. Le memorie del Custodi dicono che l'Appiani voleva ogni momento vedere le più belle delle sue incisioni, e i più belli de' suoi disegni, e si riprometteva, se guarisse di far ottime cose. Fu due volte, ma inutilmente, ai bagni di Abano. Sino agli ultimi tempi volle occuparsi d'arte e volle esser condotto sempre alle esposizioni di Brera.

(4) *Allocuzione di Giovanni Berchet nei funerali di Andrea Appiani celebrati nella chiesa della Passione il 10 novembre,* Milano, G. Ferrario, 1817.

(5) Opuscolo citato, pag. 12. Il PIERETTI, in un volume di *Poesie inedite e ignote di V. Monti,* riferisce un brano di canti in morte di Andrea Appiani. Ma forse si tratta di una falsificazione. *A. S. L.* (Serie III, vol. I, pag. 503).

Altri notevoli prodotti dell'epoca sono: *un Dialogo di Parini ed Appiani agli Elisi di A. Lissoni,* Milano, Vincenzo Ferrario, 1818. Un opuscoletto. *Sulla morte del Cav. Andrea Appiani,* versi di G. P. (Giulio Perticari?) Società de' classici italiani, Milano, 1818. Nel 1819 nella società milanese si pensò di erigergli un monumento e il Thorwaldsen gli effigiò il gruppo delle tre Grazie, deposto nella Pinacoteca di Brera, che a lui tante deve delle sue gemme.

(6) Citiamo ad esempio i quadretti della Pinacoteca di Pavia con Venere e Amore pian-

A. APPIANI – Allegoria della guerra. Disegno (Milano, Raccolta Menni).

A. APPIANI – Disegno.
(Milano, Raccolta Menni).

A. APPIANI – Disegno del 1792.
(Milano, Raccolta Menni).

A. APPIANI – Disegno
già nella Raccolta Clerici di Milano.

A. APPIANI – Putti che giuocano – Disegno a penna, acquerellato (Milano, Raccolta Pacchioni).

A. APPIANI – Apollo e Marsia. Cartone (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

A. APPIANI – L'Incoronazione del Parini.
Disegno (Milano, Raccolta Menni).

A. APPIANI – Disegno.
(Milano, Raccolta Pacchioni).

A. APPIANI – Disegno (Milano, Raccolta Conconi).

Le grandi composizioni sperdono un poco questo senso intimo, sebbene in esse l'artista non pensi affatto di mascherare il suo modo di vedere e di sentire, sebbene nei grandi campi non possa più recare il suo squisitissimo senso. I ritratti sono, come abbiam detto, la sua produzione più felice. Avvinto a Napoleone egli dà di questo suo grande protettore, una serie di tele [1], oggi per gran parte disperse così variamente che non verrebbe certo fatto di poterle rintracciare [2]. Nel ritratto del Sommariva all'Accademia di Bergamo

---

genti, n. 236, (NATALI, *Guida di Pavia,* op. cit., pag. 147); uno con espresso un Giuramento d'amore ricordato nel *Catalogo della vendita di M. R. G. di M.* Milano, Marchi, 1900, n. 496, che la riproduzione annessa al catalogo, fa riconoscere come indubbia del nostro, e da ultimo il quadro con La toeletta di Giunone della Galleria Tosio. (*Catalogo della Pinacoteca Comunale Tosio,* 1879, pag. 53). Si tratta di un lavoro per molti rispetti eccezionale. Giunone, quasi di profilo, ha sul corpo una tunica bianca: un velo violaceo le sta sulle ginocchia, e un manto verde le cade dalle spalle. Le tre Grazie ignude l'abbigliano. Un pesante cortinaggio verde oliva si stende sullo sfondo, e a destra s'interrompe, lasciando scorgere uno sfondo di cielo grigiastro violaceo dove Espero brilla. Amore, fanciullo, fugge da un lato. Nulla è più puro nelle linee del dipinto. Le carni delle donne, in un candore freddo, hanno gentilezza di membra statuarie. L'insieme s'intona in tinte grigio violacee che dànno a questo, come ai quadri consimili, un dolce, intimo sapore.

(1) Non solo l'Appiani ne operò per conto di Napoleone, ma anche per varî dicasteri dello Stato. Uno dei più belli è quello condotto intorno al 1803 per Napoleone stesso, il quale lo donò al Duca di Melzi. (CAROTTI, *Capi d'arte,* pag. 90). De' ritratti di un carattere ufficiale, ci sembra opportuno ricordare quello bellissimo conservato nella villa Negroni Prato Morosini a Pezzano, quello conservato dalla famiglia Menni, proveniente dalla casa Prina, ed altri, assai simili fra loro, del Museo del Risorgimento, nel Castello Sforzesco di Milano, della Biblioteca Braidense, del Museo Napoleone a Bruxelles. Uno bellissimo è riprodotto nel volume " La pittura Lombarda negli ultimi cento anni „ (Capriolo, Milano 1900, pag. 121) proveniente dell'antiquario Grandi. Nella Galleria d'Arte Moderna, al Castello Sforzesco, esiste lo schizzo che l'Appiani avrebbe preso di Napoleone alla sua prima entrata a Milano. Il DAYOT, *Napoléon d'après les peintures,* Paris, Flammarion, 1908, a pag. 268, porta un ritratto di Napoleone in Egitto, fatto dall'Appiani. La testa dell'imperatore spicca sul davanti, dietro appaiono moschee, piramidi, folle di persone che combattono. Ne riproduce inoltre due squisitissimi (pag. 273-275) incisi l'uno dal Méret e l'altro dal Bertolozzi. In varie famiglie milanesi altri ritratti esistono che sarebbe troppo lungo enumerare. A. BERTARELLI, nella sua *Iconografia Napoleonica,* Milano, Allegretti, 1903, ricorda quasi tutta la prima produzione dell'Appiani intorno a Napoleone, e mirabilmente espone come le incisioni, la medaglistica si siano ispirate all'opera del pittore. V. pagg. 9, 11, 27, 29, 39, 40, 47, 48, dove si parla di un bozzetto con ritratto di Napoleone, eseguito dall'Appiani su tavola, tra il 96 e il 97, che non siamo riusciti a vedere. Valga a dar un'idea dei molti quadri eseguiti dall'Appiani per la famiglia imperiale, la nota di lavori fatti ch'egli dà il 1° agosto 1808. Oltre il restauro della Rotonda di Monza, egli parla di 16 ritratti di Napoleone e di personaggi della famiglia del Beauharnais, cinque grandi, sette mezzani e quattro piccoli, eseguiti tutt'al più in un anno e mezzo. La lettera dell'Appiani è tra gli Autografi all'Archivio di Stato. Non possiamo avere un'idea esatta di quanto l'Appiani eseguì realmente per i beni della corona, perchè dagli incarti mancano, nè si sa per qual ragione, quasi tutte le carte riferentesi ad argomenti artistici.

(2) Furono esposti, con vari altri, a Firenze, nel 1911, alla Mostra del ritratto, una figura di dama in bianco, del Museo Civico d'Arte Moderna al Castello Sforzesco, e fu delle cose più lodate dell'Appiani. Ma non crediamo che questa figura sia stata eseguita dall'Appiani. La tecnica, il colore rivelano assolutamente il Bossi. A questa mostra l'Appiani — e basta vedere nei giornali e nelle riviste dei mesi di aprile, maggio, giugno, ecc. di quell'anno i varî articoli che si scrissero sull'argomento — fu giudicato freddo e accademico. V. NELLO TARCHIANI, *La mostra del ritratto italiano dalla fine del sec. XVI all'anno 1861 in Palazzo Vecchio* (" Rassegna d'Arte „ maggio 1911, n. 5). Le opere esposte non

(n. 666), non ben finito, in quello della signora Milesi della Galleria Poldi-Pezzoli (n. 137), in quello del Bonsignori all'Ambrosiana, le figure, composte in una finitezza estrema, lasciano vedere nel lavoro di abbozzo come vivo sia in lui il senso della figura reale. L'essenza anatomica, ricercata nelle più sottili trame di vene e di muscoli, si rivela nel disegno correttissimo e squisito, nelle tinte armoniose, che per lo più si tengono a dare la figura della testa.

L'autoritratto sembra una delle sue forme preferite. Quelli della Galleria della Uffizî a Firenze [1], e quello più piccolo dell'Accademia di Brera [2], dànno il suo tipo di figura secondo le più intime teorie. Di solito egli non dà nell'espressione di una figura l'intensità di un sentimento. Si limita a darne i tratti abbellendoli, e a porre, negli uomini, una certa nobile dignità, nelle donne, un vago fluttuante sperdersi dello sguardo che dà un vago interesse alle figure. Certo molti ritratti escono da questi tipi, specialmente quando indulge ad esemplari francesi ed inglesi, e valga ad esempio quello di Ugo Foscolo alla Pinacoteca di Brera (sala XXXV), dalla soffusa aura romantica [3].

L'idealità religiosa non ha presa su di lui, e se la Madonna di Casa Passalacqua (oggi, come già ricordammo, a Moltrasio) e quella della Galleria Tosio [4], e la pala d'Arona, hanno, in certa loro grazia,

---

bastarono però a render un'esatta idea dell'opera del pittore. Le sue opere più belle non furono esposte. I mirabili suoi visi di donne, soffusi di calda squisitezza di vita, fanno ricordare le figure femminili più belle del Romney, del Reaburn, del Gainsborough.

(1) Fu procurato dall'Albertolli: all'Archivio della Galleria esiste il Carteggio relativo. La famiglia Menni un ritratto assai simile a questo possiede, felice per certe tenuità di toni, armonizzati in una leggerezza squisita.

(2) G. FUMAGALLI, *Albo Pariniano,* cit., pag. 44.

(3) *Albo Pariniano,* pag. 90. Certamente errerebbe chi in questo ritratto volesse trovare le note caratteristiche della fisionomia del Foscolo, quali le abbiamo dal suo sonetto famoso, quali risultano da testimonianze di contemporanei o dalle incisioni del Broggi, del Rosaspina, del Cagliani, del Fabre, ecc. L'opera eseguita su certa maniera che s'avvicina a quella de' ritrattisti inglesi, e della quale nella produzione dell'Appiani non sono rari esempi — citiamo il bellissimo ritratto della signora Marianna Reina, posseduto ora, dall'antiquario Grandi, un ritratto d'ignoto conservato nella raccolta del Cav. Ghisalberti — risponde interamente alle teorie idealizzatrici del periodo neoclassico. Non è certo una delle cose più profonde dell'Appiani. Meglio ritraggono l'inquietudine del Foscolo, una tela che il poeta raffigura violento, nella sola testa, conservata nella collezione del fotografo Pacchioni, un disegno della raccolta Rizzi-Pisa, ed un altro disegno, del 1801, compreso fra i ritratti della raccolta esistente presso il Museo del Risorgimento a Milano dall'Appiani firmato e datato.

A. MICHIELI, *Iconografia foscoliana,* (Emporium, febbraio, 1908); F. G. DE WINCHELS, *Vita di Ugo Foscolo,* cap. XV, vol. I, Verona, Munster, 1885; R. BARBIERA, in un articolo della *Gazzetta Letteraria,* di Torino, 6 dicembre 1884, dove pubblicò una lettera inedita di U. Foscolo: A. OTTOLINI, *Un preteso ritratto del Foscolo attribuito all'Appiani, e un disegno sconosciuto,* (*La Cultura Moderna,* 15 gennaio 1915).

(4) *Catalogo* cit., pag. 53.

qualche cosa di un'espressione religiosa, i freschi di Oggionno, la pala di Alzano Maggiore, non sono che scene mitologiche nella mente del pittore e son prive d'ogni senso mistico.

Disegnatore impeccabile, in una svariata serie di schizzi e di abbozzi, di solito limpidamente composti, l'Appiani lasciò la migliore e più viva parte della sua abilità. Il volgere della linea è squisito, e di quanta morbidezza non si veste, per mezzo di piccoli tratti che sulla carta sfumano deliziosamente i contorni! Piccole, care teste di bimbi, dagli occhioni aperti, squisite visioni femminili, scenette mitologiche passano attraverso i suoi disegni con una finezza melodica che s'accosta molto a quella del Bossi. Nelle varie raccolte milanesi tali disegni sono frequentissimi, e delineano non solo le fantasie di studio, o galanti, del pittore, ma spesso le fattezze di personaggi varî, colti con grande precisione.

* * *

Mente vasta e multiforme, che del fervore di studi fiorenti nell'epoca napoleonica a Milano era parte viva, Giuseppe Bossi rifulgeva nella società de' dotti e degli artisti per un' intelligenza agile e pronta, per la vastità del suo sapere, per il suo indiscusso valore artistico, per il carattere leale e sincero.

Parve, ed era in lui, l'anima d'un artista del Rinascimento. Vi fu tra' contemporanei chi lo volle assomigliare a Leonardo, e, veramente, a chi consideri tutta la sua opera, sembra che qualche favilla di quel portentoso genio sia rivissuta in lui. La sua operosità artistica, data la breve vita e l'innumere distrarsi, è ben piccola.

Dispersa in gran parte inoltre, e specialmente in quelle piccole cose dove la sua anima è più pura e più viva, la produzione pittorica ha il pregio di significare e radunare in sè qualche particella di tutti quei germi d'arte, che il principio del secolo adunava, perchè da essi l'arte nuova del nuovo libero tempo potesse aver principio. Raccoglitore infaticabile, organizzatore di studî e di scuole, critico e studioso d'arte, teorico altissimo e profondamente convinto, egli assommò quei problemi e quelle passioni che più vivamente le opere d'arte suscitano a noi moderni. La tragica sua fine, alcuni scritti di commossa intimità, i suggestivi soggetti di alcuni disegni, lo dimo-

strano così agitato e fervente d'idee, di sentimenti, di passioni, da ricordarci un poco il suo avversario più grande, l'uomo che più nel carattere lo rassomigliava, Ugo Foscolo, e da farcelo porre accanto ai romantici più ardenti.

Egli nacque a Busto Arsizio il 17 agosto del 1777 da Francesco Antonio e da Teresa Bellinzaghi [1]. Giovinetto fu tra i chierici regolari della Congregazione Comasca in Brianza a Merate. Avanti che uscisse di collegio, dove con grande entusiasmo s'era dato allo studio del latino, del greco, delle lettere italiane, il 22 giugno 1792 il Collegio di Arcadia lo nominava arcade col nome di Alcindo [2] e lo passava alquanto più tardi, nel '95, pastore e gli affidava il possesso delle campagne Edipee.

Nel collegio s'istruiva pure nella musica — dice il Cattaneo [3] ch'egli toccò di poi sempre con grande delicatezza il clavicembalo e la chitarra — e ne' principî di disegno. Uscito di qui passò a Milano per istudiare all'Accademia di Belle Arti. Quivi, per quella libertà d'ordinamenti, che s'ispirava alle massime di Giuseppe Parini, potè passare subito alla scuola di nudo e v'ebbe compagno il Cattaneo. Ma dell'Accademia si stancò presto, ed andò a Roma nell'autunno del 1795. Ammesso nell'intimità della Kauffmann, di Marianna Dionigi [4] e del cenacolo che intorno a queste si raccoglieva, ebbe a conoscere il D'Agincourt, Raimondo Cunich, Giovanni Gherardo de Rossi, autore tra l'altro d'una monografia sulla Kaufmann, Ennio Quirino Visconti.

L'ambiente di Roma era saturo di classicismo. Il Bossi, d'anima genialmente profonda, portato alle teorie sì, ma non tanto che per

---

(1) La maggior parte delle notizie sul Bossi, le togliamo da una biografia che di lui fu compilata da Gaetano Cattaneo, direttore del Gabinetto numismatico e della Zecca (per la quale fece uno splendido Ex-libris), e pittore (al quale forse debbonsi attribuire le tempere che esistono nella sala del Senato Italico all'Archivio di Stato in Milano, con figurazioni di putti ed emblemi varî). Fu scritta nel 1836; oggi il manoscritto originale è conservato nella biblioteca Melzi-Soragna e fu edita dal DOTT. CARLO CASATI. *Un ricordo a Giuseppe Bossi, sue poesie edite ed inedite colla vita scritta da Gaetano Cattaneo,* Milano, Dumolard, 1885.

(2) Il documento originale è, come molti altri, posseduto dal Sig. Benigno Bossi di Milano.

(3) CATTANEO, pag. 7, op. cit.

(4) Si ricava da una lettera di Luigi Courrier, squisita anima d'ufficiale dell'esercito napoleonico, sognatore ed artista, riprodotta nell'opera di NATALE MARCONE, *Marianna Dionigi e le sue opere,* Roma, 1896, pag. 95. Di quest'amicizia il Cattaneo non potè parlare, perch'egli, nel 1796, partiva per Milano ed essa dovette essere posteriore a quell'anno.

queste si sentisse di rinnegare i suoi entusiasmi, se diresse i suoi studî, collegandoli a quello ch'era il gusto del tempo; seppe pure togliere, in un'ispirazione varia e possente, motivo di studio da opere d'arte che, pur neglette, tanta avevano forza da poter imporsi al suo spirito. Al Museo Pio Clementino copiò numerosi avanzi dell'antica romanità, nelle stanze del Vaticano s'affannò a rendere le composizioni di Raffaello, delle quali, come più consona al suo modo di sentire l'arte, specialmente riprodusse la Disputa del Sacramento (1). Ma l'artista suo, quello al quale più si sentiva attratto, era Michelangelo.

Per vero, se in quel volgere d'anni vi era autore che non fosse compreso e che non si volesse comprendere, nè in sè, nè attraverso i suoi imitatori, era il Buonarroti. Eco di questa antipatia è nel presidente de Brosses, che lo trovava esagerato, nel Beyle, che pure vedeva in lui un'intensa profondità psicologica, nello Shelley che lo giudicava mancante di misura, privo del senso della bellezza, che vedeva la sua forza come pura qualità meccanica. Tra quelli che più vicini erano agli artisti, Francesco Milizia recava tutta la sua astiosa furia contro quell'arte, che s'intestava a non capire (2).

Di Michelangelo, per vero, nelle successive opere del Bossi c'è pochissimo, e quel poco è assai mal interpretato; ma fu questo elemento di somma importanza per certa impostazione di soggetti e di mosse in varî dipinti e disegni. Inoltre per questo vediamo il Bossi più vicino all'Appiani di quanto realmente non sembri. Ambedue partono dai grandi ideali barocchi, dal Correggio l'uno, dal Buonarroti l'altro, ed hanno per questo appunto nella loro concezione una scioltezza che si mantiene vitale ed agile, attraverso ogni convenzione di forma e di pensiero. Così vediamo l'opera loro più viva d'interesse che non sia quella del Camuccini, pur universalmente messo a capo del moto neoclassico italiano nella pittura, o quella del Landi, che le

---

(1) G. CATTANEO, op. cit., pag. 11.

(2) Scrivendo al N. U. Zulian, Bailo della Repubblica Veneta a Costantinopoli il 17 aprile del 1787, s'allegrava del sepolcro di Papa Ganganelli eseguito dal Canova, perchè era opera esecranda per i Michelangioleschi, per i Berninisti. V. F. MILIZIA, *Saggio di Architettura civile e lettere sulle Belle Arti,* Bologna, 1827, pag. 221. Dove parla del suo opuscolo *" La mia arte di vedere nelle Belle Arti „,* ricorda che il piccolo libro fece qualche rumore e dispiacque specialmente agli *stupidi adoratori* del Buonarroti. V. *Notizie di Francesco Milizia, scritte da lui medesimo.* Dai torchi Remondiniani, Venezia, 1804, pag. 6.

moine di frasi arabescate del Giordani, rivolte a lodarlo, sanno soltanto farci convinti di una indiscutibile vacuità [1].

L'autore del Giudizio Universale induce il Bossi allo studio dell'anatomia, e questo, sui cadaveri dell'Ospedale della Consolazione, trae disegni d'una minuzia e d'una perfezione, così intimamente ricercata, da potersi ben comprendere come fossero collocati nella scuola degli elementi di figura all'Accademia di Milano, per servire di modelli [2].

Lo guidava frattanto il pittor Domenico Conti, mantovano [3], che in sua casa tenea aperta un'Accademia di nudo. Strinse pure amicizia con Felice Gianni, pittor immaginoso, dal quale si separò presto, e con il Canova, unica sua amicizia, costante nel muovere della vita tempestosissima.

De' molti lavori di quest'epoca ci rimane ben poco. Il Cattaneo enumera studî eseguiti sulla battaglia di Costantino di Giulio Romano, sul Martirio di S. Andrea del Domenichino, ecc. Ma di questi lavori a noi non rimane quasi nulla. Dispersi già tutti prima che il Bossi morisse [4], de' saggi della sua operosità non ci restano che gli studî anatomici, pubblicati in litografia da Carlo Porro e da F. Corbetta, sotto la direzione dei pittori Giuseppe Sogni e Giovanni Servi.

La Pinacoteca di Parma [5] possiede un suo schizzo a penna su carta bianca, con la copia d'un disegno di Raffaello, raffigurante una lotta di giganti. Il tratto è deciso, sicuramente svolto a rendere i tratti del modello con un senso quasi perfetto della linea.

Presso il fotografo I. Pacchioni, ci accadde di ritrovare un bellissimo albo di disegno che a questo primo periodo dell'attività del Bossi ci sembra dover riferire. Corre per i varii fogli di questo un sentimento vasto ed imaginoso, che interpreta scene mitologiche e

---

(1) CARLO FALCONIERI, *Vita di Vincenzo Camuccini, ecc.*, Roma, 1875; P. GIORDANI, *Sopra un dipinto del cav. Landi e uno del Cav. Camuccini, discorso all'Acc. di Belle Arti in Bologna*, vol. I, p. 63 e segg., delle *Prose*, Rovigo, Andreola, 1827.

(2) CATTANEO, op. cit., pag. 13.

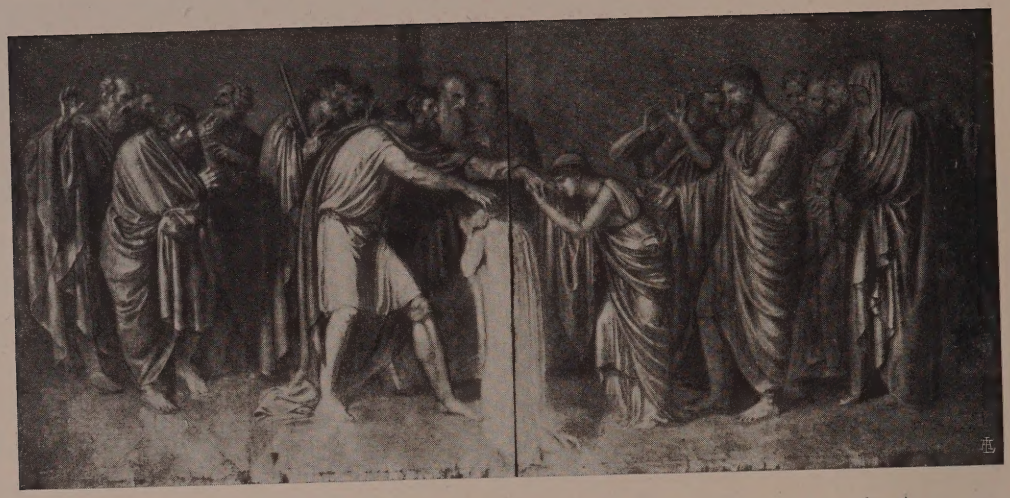
(3) D'ARCO, *Artefici mantovani, ecc.* Mantova, 1857, vol. II, p. 201-202; CH. BLANC, *Manuel, ecc.* vol. II, 568.

(4) Non se ne ha alcuna traccia nel Catalogo manoscritto delle opere del Bossi che fu compilato dal Cattaneo e dal Fumagalli, ecc., esemplare del quale è copia nella Collezione Custodi, 1554, fol. 1.

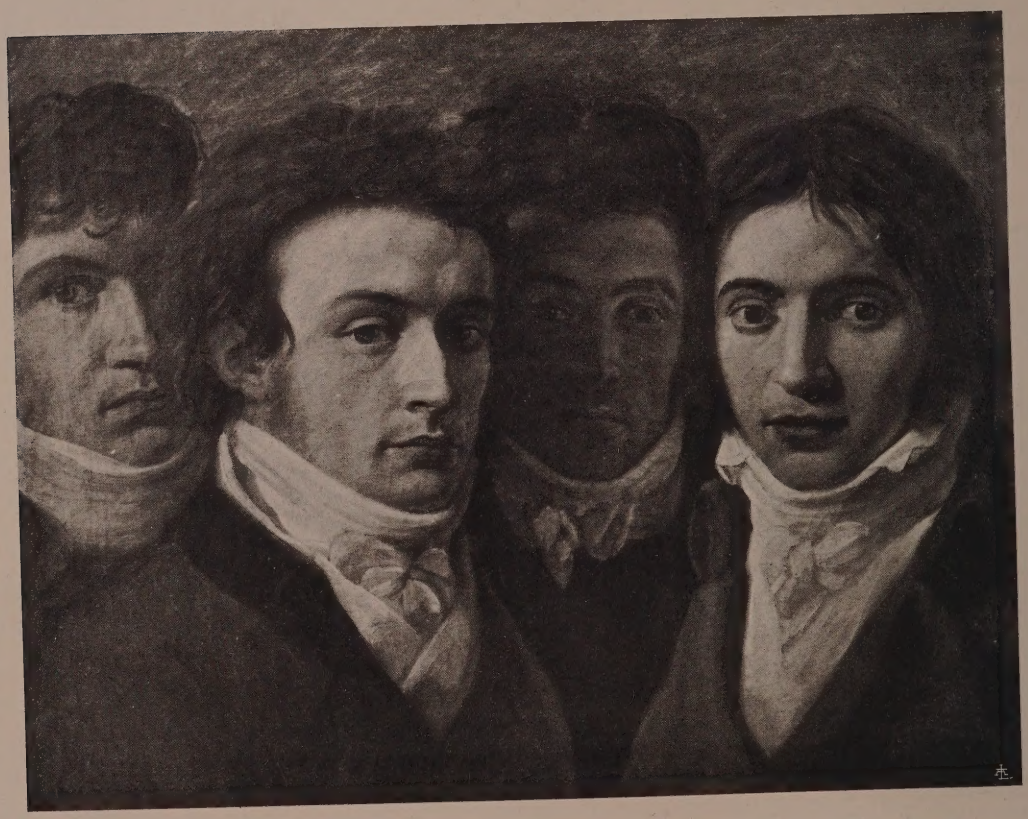
(5) C. RICCI, *La R. Galleria di Parma*, op. cit., pag. 296.

G. BOSSI – Pagina di un album del periodo romano (Milano, Raccolta Pacchioni).

G. BOSSI – Puttini danzanti (Milano, Raccolta Sanner).



G. BOSSI – Cartone dell'*Edipo a Colono* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana).



G. BOSSI – Ritratti di Gaetano Cattaneo, di Carlo Porta, di se stesso e d'un ignoto. (Milano, Raccolta Sanner).

classicheggianti, con un euritmico muovere di linee, con una composizione accurata, dentro cui tremola ancora qualche accenno barocco.

La Signora Baronessa G. Sanner, una delle eredi della famiglia Bossi di Busto Arsizio, che potè adunare alcuni dipinti di Giuseppe, possiede di questo periodo due teste ad olio, tolte pure da Raffaello. Nemmeno ben finite, hanno nella mirabile espressione, nel disegno perfetto, il soffio di una cosa quasi nuova. Il colore solo è infelicissimo. Probabilmente accostatosi agli scolari del David, o di Gavin Hamilton, egli par rinnegare quel senso del colore che hanno di solito i maestri italiani, vivo e fatto di contrasti, per volgersi alle tinte interamente fuse a dare, nel quadro, un'impressione unica, fondamentale dell'ambiente nel quale si svolge la scena rappresentata. Il Cattaneo pensò che questo difetto di colorito in lui dipendesse da difetto dell'occhio. Ma a noi non pare.

Nel quadro con i Funerali di Temistocle, in varî suoi ritratti e disegni colorati, la gamma dei colori è abbastanza giusta. Forse questi non sono troppo bene usati — ciò che proveniva fors'anche dalla scarsa abitudine al colore, per le soverchie copie di quadri antichi eseguite a matita —, ma dimostrano che il senso del colore era in lui sviluppato, tanto che poteva giungere a servirsi delle tinte per ispeciali effetti. Siccome l'età era tutta diretta all'espressione coloristica intensa, egli si trova alquanto fuor di posto.

Sui primi del 1801, compita la sua sommaria educazione, tornò a Milano. Il 28 marzo si bandì il concorso per il quadro della Riconoscenza, proposto dalla Cisalpina, al quale egli partecipò. Il 15 maggio del 1802 erano esposti [1] nel palazzo di Brera i varî saggi presentati.

Il volumetto con la *Vera spiegazione delle figure espresse nei quadri esposti all' Aula interna della casa di Brera il 16 maggio 1802, rappresentanti l' Allegoria della Riconoscenza della R. I. verso l' Eroe Napoleone Bonaparte,* ne reca una lode assai lusinghiera [2]: " La maestà del disegno, la finezza del colorito, la morbidezza dell'impasto, la parlante espressione caratteristica delle figure, provano di

(1) CUSANI, *Storia di Milano,* Milano, Albertari, 1867, vol. VI, pag. 26.
(2) Pag. 3, quadro II.

quante bellezze sia suscettibile quell'arte sublime e creatrice della pittura „. La tela riuscì molto fredda: in essa null'altro è da ammirare se non le figure prese a sè. Il significato allegorico, forzato, accademico, per quanto rappresenti, coll'esclusione della figura del Bonaparte, una notevole sincerità artistica e tenti un avvicinamento alle forme della Rinascenza, le quali nessuno direttamente magnificano nelle sue imprese, non è tale da poter interessare. Le figure conviene studiarle sul cartone esistente all'Ambrosiana, d'una finitezza e d'una scienza speciali, tanto minutamente sanno addentrarsi ne' segreti del nudo, e del partito delle pieghe. Su uno sfondo lontano d'architetture, spicca una serie di personaggi aggruppati attorno al basamento d'una colonna, alla destra della quale sorge un trono. Sul trono una figura maschile, ammantata romanamente, ha la stabilità immobile di una statua. Più viva la figura femminile che gli si presenta (è dessa l'Italia, che al genio del Bonaparte offre un ramo di palma), nell'ampio manto, nella testa purissima, nel gesto si rivela forte di una significazione profonda. La figura della Storia che, ai piedi del trono, registra l'avvenimento felice dell'Italia nuovamente libera, dopo la pace di Luneville, in una sua mossa raccolta, è felice, di eleganza greca nel profilo, e nella sinuosa linea dei capelli. Un egual senso dell'eleganza femminile è nel corpo di donna che Minerva tiene avvinta pe' capelli, simboleggiante l'opposizione austriaca. Ignuda, nelle sue membra un po' contorte, nell'espressione del viso, ella sa, in una vergogna di sconfitta, un furore concentrato e profondo. Squisitissima, forma la parte più vitale del quadro, assieme a' due putti, (l'uno de' quali si balocca a piè' del trono, mentre l'altro segue l'Italia, recando frutti in un corno) che hanno nella precisione, graziosa e gentile, una freschezza squisita. Le figure d'Ercole e di Minerva, l'una soffocata dall'esagerazione anatomica, l'altra da quella statuaria, se nell'armonia del quadro son necessarie, nel loro particolare hanno tale durezza da riuscire assolutamente spiacevoli. Il quadro ebbe la critica dai giudici del concorso, l'Appiani, il Traballesi, il Mussi, d'esser poco corretto nel disegno, e d'esser freddo nell'espressione; ma tali e tanti pregî risultavano nell'Allegoria, nel concetto, nello stile, che il quadro ebbe il premio di 1000 zecchini. Passò nel palazzo Nazionale e di qui, al ritorno degli austriaci, nel

1814, fu recato all'Accademia di Brera, che l'ebbe in consegna col patto di sottrarlo alla vista delle persone. Oggi è ancora conservato in una delle aule dell'Accademia di Brera, esposto agli sfregi degli studenti.

Qui, per effetto del colorito, tutte le qualità di disegno che fanno meravigliare nel cartone dell'Ambrosiana, si attenuano. Sebbene non manchino colori di grande vivezza, l'insieme dà un'impressione monotona, stancante. Pure v'è una profondità eccezionale, un senso dell'opera d'arte, elevato e nobile. La ricerca di un'espressione, varia nelle parti, ma riunita e fusa in un motivo unico, dà alla vasta tela l'impressione di uno sforzo, che, per quanto mal espresso, rivela una originalità pensosa e squisita. I motivi d'ispirazione sono innumerevoli, vengono da statue classiche, da Michelangelo e da Raffaello. Lo sfondo con il Castello di Milano era nelle condizioni del concorso che, oltre la pace di Luneville, festeggiava l'erezione del Foro Bonaparte.

Nel 1801 [1] il Bossi succedeva al Bianconi come segretario dell'Accademia. La sua grande coltura, una certa autorità che gli veniva dal fascino personale, e dalla fortuna di quanto faceva, le sue relazioni, gli diedero tosto il modo di esercitare un influsso assai forte. Si occupò tosto della Galleria da unire all'Accademia, ed ebbe qui valente collaboratore l'Appiani, che, nella sua qualità di commissario per le Belle Arti, potendo radunare opere importanti, si accinse con vero raccoglimento al nuovo lavoro, felice che l'opera sua servisse non a mandar opere d'arte a Parigi, ma a conservarle in Milano. Questa era cosa che richiedeva tempo, e intanto il Bossi compilava un Regolamento per l'Accademia, modellandolo in parte su quello che serviva all'Accademia di S. Luca a Roma, il quale, approvato con Decreto del 1° settembre 1803, anno II della Repubblica italiana, veniva a togliere tutta quella libertà d'insegnamenti che fin'allora era stata ragion d'essere dell'Accademia. Le nuove regole, disciplinando tutto quello che nell'Accademia si faceva, vennero a dare all'istituto un'importanza tutta speciale per lo svolgersi dell'operosità neoclassica. L'Accademia veniva ad assumere una vita del tutto nuova.

---

(1) CAIMI, *L'Accademia di Brera in Milano, sua origine, suo incremento e suo stato attuale*. Milano, Lombardi, 1873, pag. 9.

Il Bossi cominciò col formare un corpo accademico coi maggiori artisti della capitale, e coi più illustri cultori delle scienze affini. L'importanza che così l'istituto venne ad avere gli permise una riforma maggiore; e potè introdurre uno statuto.

Nella primavera del 1802, egli, recatosi ai comizî di Lione [1] col Longhi, fu compreso nel collegio dei dotti e di questo fu nominato segretario. Ma certo egli non raggiunse alcuna importanza politica [2]: il suo viaggio piuttosto servì a lui in quanto che, passato a Parigi, potè conoscervi quell'arte che era nel massimo splendore, subirne in qualche modo l'influsso, e parlare col Bonaparte per far avere sussidî alla sua Accademia. Ottenutili, si procurò un gran numero di gessi, formati su statue antiche del Museo Nazionale e del Museo di Versailles. Quindi, tornato a Roma, vi acquistò nuovi gessi per la scuola, e la provvide, non solo con calchi tratti da opere di antichi a Roma; ma pure a Firenze, con calchi tratti da opere del Ghiberti e di Michelangelo. Provvide altresì alla scuola di architettura, facendo formare capitelli del Pantheon, di S. Maria di Trastevere, ecc.

Nel 1804 egli inaugurava le esposizioni annuali di disegno, e pronunciò allora un discorso sull'utilità politica delle arti del disegno, dov'è il ricordo vivissimo delle dottrine francesi, che avevano salutato, nel '96, un'epoca nuova per l'arte, salutare ed istruttiva espressione di quanto l'anima umana adunava di più nobile.

Per l'arte il Bossi contemporaneamente aveva operato molto.

Se in parte l'influsso francese potè determinare qualche movenza della tela con la Riconoscenza, che ci sembra di poter stabilire compita già prima che il Bossi partisse per Lione, quest'influsso ben più si dimostra nelle opere compite dopo il 1802.

La prima di queste è il cartone del Parnaso che il Bossi eseguì a Roma. Apollo, ivi, intuona un cantico in presenza delle Muse: accanto a lui è Mnemosine, dritta; in basso, giovane avvenente, il Sonno giace nelle braccia d'Ippocrene. Il quadro fu esposto a Roma ed ebbe l'incondizionata lode del Canova, che forse ad esso appunto

---

(1) Vedi " Redattore Cisalpino „, 13 gennaio 1802, pag. 271.

(2) CESARE CANTÙ, in un articolo della *Perseveranza*, 14 luglio 1880, dice come prima facesse i rapporti il Cicognara, poi il Bossi. A questo proposito esiste un importante carteggio all'Archivio di Stato.

Studio di figure a sanguigna.
(Milano, Raccolta senatore L. Beltrami).

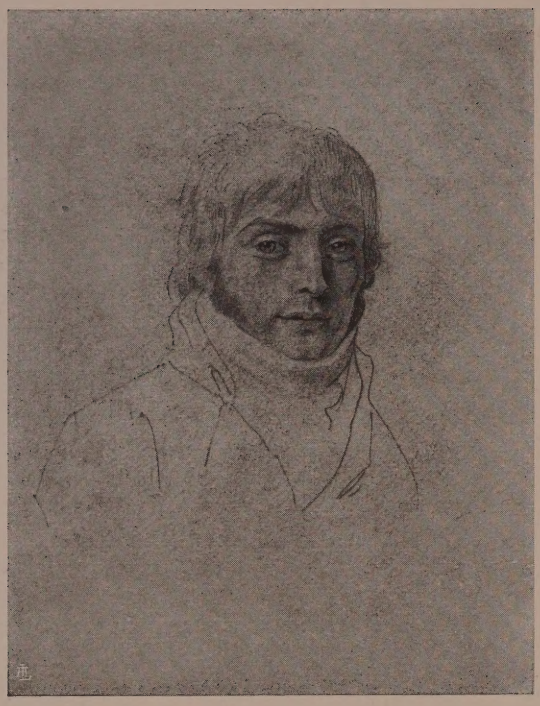
La Vergine col Bambino. Disegno a penna.
(Milano, Raccolta Iodani).

Studio di testa.
(Milano, Raccolta Bossi).

Ritratto dello scultore Solari
imitazione della maniera di Leonardo.
(Milano, Raccolta sen. L. Beltrami).

Studio di testa.
(Milano, Raccolta Bossi).

Disegni di G. BOSSI.



G. BOSSI – Ritratto di Carlo Porta.
Disegno (Milano, Raccolta Bossi).

G. BOSSI – Ritratto del Beauharnais.
Disegno (Milano, Raccolta Bossi).

G. BOSSI – Studio.
Disegno (Milano, Raccolta Conconi).

G. BOSSI – Ritratto della signora Cigalini.
Disegno (Milano, Raccolta Bossi).

riferendosi diceva, nell'ottobre del 1810, a Napoleone, aver fatto il Bossi cartoni divini [1].

Nel marzo 1803 tornato a Milano, l'artista lavorava intorno ad un quadro con Edipo a Colono, cieco, quando Creonte gli conduce le figlie, e il vecchio tremolante le cerca, quadro che verso il maggio del 1804 doveva già essere finito [2].

Insieme componeva un cartone per un altro quadro con il coro de' Seniori di Tebe, tratto dalla tragedia di Sofocle: Edipo re. Il cartone col Parnaso, il quadro ad olio coll'Edipo che cerca le figlie, e il Coro de' Seniori, furon esposti il 1805, in una mostra de' prodotti delle industrie e delle arti di Lombardia, fatta in occasione della solenne cerimonia per la quale Napoleone I era incoronato re d'Italia in San Ambrogio, mostra che Napoleone stesso inaugurò il 26 maggio 1805 [3].

Il cartone del Parnaso da questa mostra passava all'Accademia di Weimar, acquistato dal granduca Carlo Augusto, e valse a farlo conoscere dal Goëthe [4]. Della seconda opera non rimane che il cartone dell'Ambrosiana [5]: il quadro, a dir del Cattaneo [6], che lo vorrebbe eseguito al suo primo ritorno da Roma, mentre noi, sulla fede delle sue lettere al Canova, lo crediamo alquanto posteriore, era di colorito ferrigno, con abuso di nero. Il Cattaneo vi scorgeva un seguace del David, della scuola che questo aveva formato a Roma spingendo la pittura ben più lontano dello stile maraccesco che non avesse fatto Gavin Hamilton.

Il cartone dell'Ambrosiana, per vero, non ricorda molto il David, nè alcuno della sua scuola.

Si tratta di una composizione affollata di figure maestose di uomini, che, nel viso severo, ostentano, di fronte alla scena pietosa,

---

(1) MELCHIORRE MISSIRINI, *Della vita di A. Canova*, Milano, Silvestri, 1825, pag. 241.

(2) Di questo veggasi in F. FEDERICI, *Lettere di Giuseppe Bossi ad Antonio Canova*. Padova, coi tipi della Minerva, 1839.

(3) *Indice delle produzioni delle arti del paese esposte al palazzo di Brera*, Impresso d'ordine dell'Amministrazione Municipale di Milano dai torchi di G. Pirola al R. Teatro della Scala, 26 maggio 1805.

(4) GOËTHE, *Uber Kunst und Alterthum*, I, 3, 1818, p. 113-158; III, 1821, pag. 157.

(5) Pinacoteca Ambrosiana. Scalone d'uscita, *Guida Sommaria della Biblioteca Ambrosiana*, pag. 101.

(6) Op. cit., pag. 14. Nell'inventario di ciò che il Bossi lasciò alla sua morte, questo quadro si ritrova notato. (Collez. Custodi, Invent. vol. cit., fol. 154).

un'imperturbabilità che non sembrano possedere. I loro manti, le più piccole minuzie del loro aspetto serbano un'alterezza severa. La figura di Creonte, più accigliata e più dura, si stacca sola dalle altre per una significazione più intensa di cose che esprime nel volto. Le due fanciulle hanno, in una loro trepida piccolezza, una gentile, dolorosa, contenuta passione. Di fronte all'opera della Riconoscenza, questo cartone segna un passo meraviglioso. Per quanto qui nello svolgimento delle figure disposte in teoria, sembri predominare un pesante senso scultorio, l'opera non è affatto una fredda esercitazione. Il cartone, per il Bossi, anzichè campo di esercitazione, è sempre vera opera d'arte. Gli influssi, che si rivelano, rientrano tutti in quello generale del tempo. Una più intensa vita, che cerca di farsi strada per entro la compostezza delle linee, prorompe vasta in una serie di particolari minuti, nello sfondo, in quella certa disposizione delle figure, appositamente poste a dare la solennità di una grandezza eroica.

Il terzo cartone ci sembra definitivamente smarrito [1].

I lavori di disegno uscivan continuamente dalla sua mano. Uno, con notevole senso di paesaggio, è nella raccolta del signor Bossi, e raffigura un panorama largo e squisito della suggestiva campagna toscana, colto da una sala del palazzo comunale di Siena.

Nella stessa raccolta si possono attribuire a questo periodo numerosi paesaggi a lapis, squisitamente calmi, studî di teste, figure in varî atteggiamenti, schizzi architettonici.

L'aulico avvocato Rocco Marliani di Soncino Erba gli chiese un affresco per una sua villa a Crevenna; il Bossi, intanto che ne prepara gli studî, eseguisce un quadretto con i funerali di Temistocle. Questo per vero si può ritenere come il suo capolavoro, ed una delle più espressive cose che il periodo neoclassico abbia saputo produrre.

Una folla di persone si muovono su una pianura arida, lentissime e solenni [3]. Una calma immensa pesa su tutte le parti,

---

(1) Il Cattaneo non ne fa parola, l'unica indicazione che lo ricordi è quella del Catalogo della mostra fatta in onore di Napoleone.

(2) Il Bossi scrisse al Canova il 30 novembre 1805 di esser molto impazientato dalla loro piccolezza. FEDERICI, *Lettere*, ecc., pag. 18.

(3) V. CORRADO RICCI, *L'Arte nell'Italia settentrionale*, op. cit., pag. 212.

sui campi lievemente verdi, come per erba rada e lenta, sulle persone dalle acconciature studiatissime, nel cielo che si fonde in una atmosfera pesante e grave come affaticata da soverchio calore. Questa pesantezza, che forse nel Bossi era l'effetto di una convenzione estetica, secondo la quale nulla doveva muoversi troppo agitatamente in un soggetto classico, è quella che a noi dà un'idea della sua potenza. La scena si svolge come una pagina musicale del Bach o del Beethoven. Una sacra ed intima gravità passa per tutte le fronti, investe la folla nell'anima dei sacerdoti, degli uomini, delle donne. La sua strana pesantezza, e qualche accenno che ai contemporanei pareva disarmonico, fecero accusare di tali difetti questo quadro, e non valse che il Bossi dicesse averlo voluto egli stesso di tal fatta per render l'effetto delle cose in un suolo arido, come quello dell'Attica, sotto il sole di mezzogiorno. Il quadro era stato fatto per la Villa Sommariva: oggi si trova nella Galleria d'Arte Moderna al Castello Sforzesco.

Poco lontano da questo dipinto ci sembra doversi ritenere un ritratto di Napoleone, romanamente paludato, che si conserva ora nella raccolta del prof. Galeazzi. Un'intonazione ulivigna, severa, ravvolge le sembianze dell'eroe, palpitante di una sua divinità troppo raccolta.

Il 5 ottobre del 1806 il Bossi scriveva al Canova, che aveva messo in opera l'Aurora, la Notte e Lucifero in una sala di Villa Amalia [1] a Crevenna. L'Aurora è statuaria, con belle forme nude, guaste da un certo abuso di coloriture rossastre; la Notte è figura più dolce e più composta nei veli che l'ammantano. Il dipinto acquista una forza tutta eccezionale, dove è trattata la testa di Lucifero, ampia e possente per l'organizzatura del teschio, che si rivela sotto i tocchi più fini del pennello, intesi a renderne l'epidermide.

La sua vita privata intanto ebbe un notevole mutamento. Dopo aver raccolta e ordinata la Galleria di Brera [3], procurandole lo Sposalizio di Raffaello, e tutta una serie di dipinti pregevolissimi, per certe controversie con il marchese di Brême, si ritirò dal se-

---

(1) Lettere cit., pag. 24.

(2) Oggi è passata ai Conti Padulli. *Ville e Castelli d'Italia*, op. cit., pag. 231.

(3) Nel 1806 per opera sua era uscito pure il Catalogo della Galleria.

gretariato dell'Accademia [1]. Quando il Bossi scrive al Canova per felicitarsi di questo suo allontanamento (3 febbraio 1807) dice di aver fatto il disegno per la Pace di Costanza, e di far piccole storie di Saffo.

Quasi contemporaneamente, secondo il Cattaneo, per il suo amico Eliseo Battaglia ebbe l'incarico di varî dipinti ad olio: egli voleva fare per tre grandi campi di traverso: il monte di Dante, quello del Petrarca e quello del Boccaccio, in un quarto campo più piccolo avrebbe poi voluto eseguire il monte dell'Ariosto.

I soli soggetti di questi quadri rappresentano un diversivo su quello che egli già aveva fatto, e che i pittori intorno a lui operavano. In lui avveniva una rivoluzione lenta e feconda, fatta in parte di studio su argomenti e su autori riferentesi al tempo di mezzo, in parte per una certa aristocrazia del suo spirito che lo moveva a cercare soggetti non tentati, motivi che erano cari al suo cuore di letterato. E per questo, oltre il quadro della Riconoscenza e una medaglia per la presa di Vienna, non fece mai nulla che si riferisse a quella maniera d'arte che tutti tentavano allora. Ma motivi nuovi, lo attrassero, ne' quali, liberatosi da ogni convenzione, egli prorompe con l'animo suo, avvicinandosi sempre più verso un ideale che, per lui, voleva essere michelangiolesco.

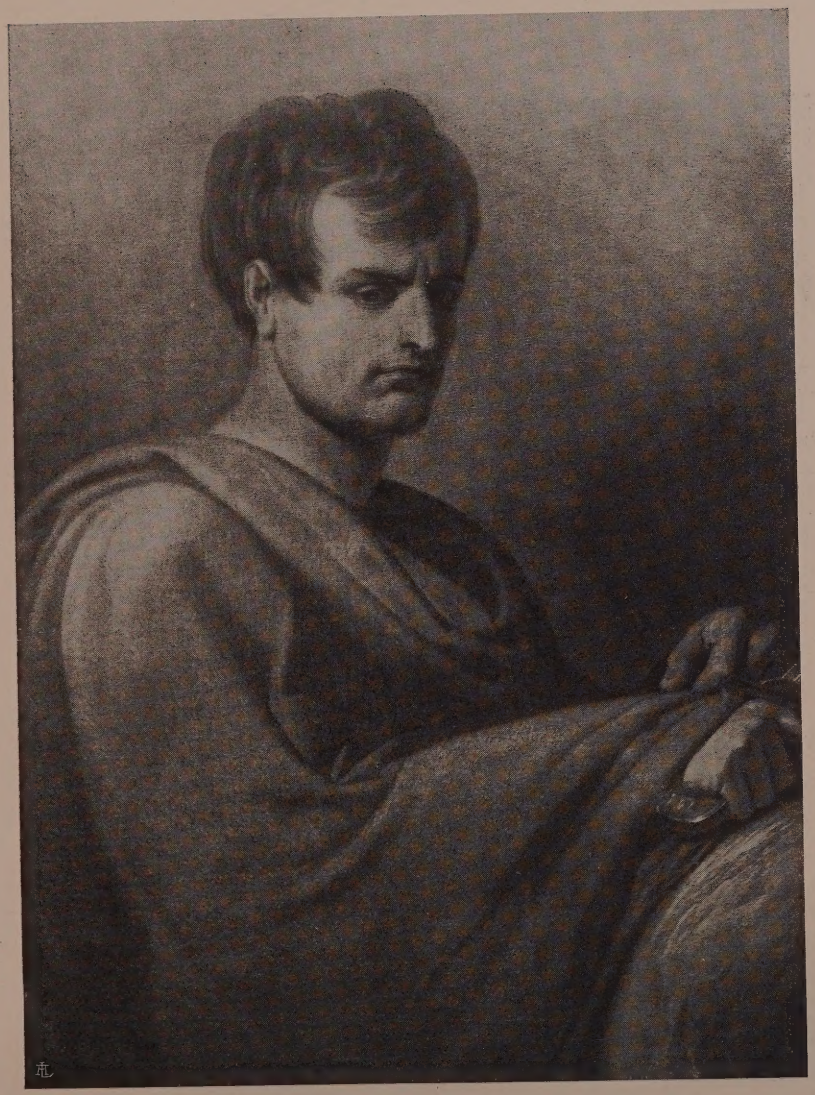
Il cartone della Pace di Costanza, oggi conservato al Museo Civico, per il disegno, per la disposizione delle figure, per una nobiltà continua d'espressione segna una seconda maniera. Nel vasto assieme, che ha qualche cosa di una grandezza barocca, la scena si concentra tutta sulla figura di un vescovo severo, che sembra staccato da qualche tavola del Bergognone. Ritto in piedi a lato della sua cattedra, Federico Barbarossa leva il suo giuramento. La folla varia delle figure, statuariamente disposta, nella quale si veggono motivi di teste tolte da antichi cammei, intenta, unisce un volgere d'anime fiere e libere alla santità della scena. Sotto, ed ai lati, sono

---

(1) La vita del Bossi per certe traversie, per certe avventure, per certi litigi, ha tutto l'interesse di un mirabile romanzo vissuto, ma non tocca a noi narrarlo qui, se non in quanto si riferisce all'arte. Il suo allontanamento derivò dal fatto che il De Brême richiese come obbligatoria la carica di presidente nelle tre Accademie del regno. Il Bossi che, segretario di titolo, faceva quasi tutto come un vero presidente, diede le sue dimissioni, e queste, dopo la terza volta, furono accettate.

G. BOSSI – La Riconoscenza (Milano, R. Accademia di Belle Arti).

G. BOSSI – L'Apoteosi del Bodoni (Parma, Biblioteca Palatina).



G. BOSSI – Napoleone Imperatore.
(Milano, Raccolta del Prof. Galeazzi).

G. BOSSI – Signora in bianco.
(Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

altre figure. Inginocchiati dolcemente tre giovani dalle lunghe chiome, che ricordano figure dell'Angelico e di Melozzo, di quelle che saranno tanto care ai preraffaelliti, assistono alla cerimonia e recano una nota pura e fervida. Sono quasi angelicati, in quella loro purezza di fanciulle che l'artista accarezzò, quasi fossero sorti da un suo melodiosissimo sogno.

De' quattro monti dove il Bossi pensava porre in un'apoteosi fervida le figure dei nostri massimi letterati, il Bossi non fece che il cartone di quello del Petrarca [1]. I disegni degli altri furono posseduti da Felice, poi da Cristoforo Bellotti e di qui smarriti in parte, in parte raccolti nel Museo al Castello Sforzesco. Il gran Cartone del monte di Petrarca, dall'Accademia di Brera passò al Museo d'Arte Moderna al Castello, dove oggi si conserva.

Il Petrarca al sommo scrive e Platone l'ispira. Due bellissime donne assorte ad una potenza simbolica gli sono davanti. Più in basso le squisite anime femminili di Vittoria Colonna, di Veronica da Gambara e la Stampa seggono in un gruppo. Il Tasso e il Bembo sono tra la folla degli imitatori. A sinistra un gruppo di poeti, meravigliosamente congegnato, legge in un volume, e ricorda, come altre parti dell'opera, qualche movenza di Raffaello. In una collezione privata di Milano ci accadde di ritrovare il monte dell'Ariosto, dipinto su tela con colori scialbi, come se l'opera non fosse terminata. L'Ariosto è dritto accanto ad un'erma, sotto stanno le due muse della Commedia e dell' Epopea. Un nuovo lavoro intanto gli era commesso dal vicerè Eugenio di Beauharnais, col quale — come col suo fido consigliere, il conte di Méjan, strana figura d'avventuriero, — il Bossi si trovò sempre in ottime relazioni [2].

Il Cenacolo di Leonardo, nel rinascere dell'entusiasmo per le antiche opere d'arte, appariva sempre come un prodigio del quale di minuto in minuto si sarebbe dovuta lamentare la perdita. Se già al Vasari, nel 1568, pareva una macchia abbagliata, la pittura, dopo

---

(1) Una piccola incisione a puro contorno fu fatta dal Caporali; ed ebbimo la sorte di rinvenirla al ***Gabinet des estampes*** di Parigi, nella ***Collection Armand,*** vol. 74, fol. 22.

(2) Col 1807 la biografia del Bossi si può seguire su un manoscritto, conservato a Brera e pubblicato da Isaia Ghiron in parte (***Archivio Storico Lombardo,*** serie I, vol. V, pag. 275), di sue memorie personali, altrettanto interessante per la sua vita intima, un po' libera, e per le sue passioni di raccoglitore, quanto per le sue produzioni artistiche.

i ritocchi del Bellotti che, per altro, intorno al 1726, pare non aver fatto altro che rivestirla di qualche suo speciale mastice, e dopo un successivo restauro del 1770, eseguito dal Mazza, interrotto però ben presto, per le proteste del Londonio, dell'Aspari e dello Zanoia, si trovava in condizioni tristissime. L'Appiani aveva bensì tentato di salvarlo in qualche parte, ed era riuscito a far molto, impedendo che, nel 1796, il locale fosse usato come caserma [1]. Nel 1802, invitato dal Ministro degli affari interni della Repubblica Italiana a visitarlo, " con vero dolore „ riconosceva, in un rapporto allo stesso Ministro del 14 agosto " questa produzione assaissimo danneggiata, essendo stato destinato il locale al casermaggio, poco o nulla custodito dall'intemperie, il che ha prodotto non solo lo smarrimento del colorito, ma anche un generale screpolamento, onde, al menomo moto, piovono, per così dire, preziosi frammenti „. E aggiungeva: " Sarei in seguito del parere che con molta fatica e perizia si potesse non solo salvare il dipinto da ulteriore rovina, la cui perdita sarebbe dannosa alle arti belle e disonorante alla nazione, ma si potrebbe anche ridurla ad un molto migliore stato. Non essendo questo dipinto a mio credere suscettibile di trasporto, sarà più conveniente, salvata l'opera, di non solo difendere dall'ingiuria dei tempi il locale, ma dar una conveniente decorazione al locale, ecc... „.

Il 23 settembre 1802 il Ministro dell'Interno invitava Andrea Appiani " perchè la gloria della nazione esige che la famosa Cena di Leonardo sia possibilmente conservata „ ad assumersi lui stesso l'incarico di ristorare il dipinto. Ma Andrea Appiani aveva troppo buon senno per accettare un così rischioso incarico.

Provvide a sistemare le norme per i visitatori, studiò il restauro, e stabilì che doveva soltanto consistere nel riparare e nell'affrancare le croste del dipinto; poi non s'occupò più del Cenacolo. In tutti l'interesse per il capolavoro di Leonardo rimaneva intatto, e con questo il desiderio che qualche cosa si facesse per assicurarne o la conservazione o la memoria.

---

(1) Egli era ricorso al partito di far murare gli accessi al Refettorio perchè non dovesse soffrire di più dalle intemperie. Però quel provvedimento si era reso quasi inutile, perchè le persone che volevano visitarlo, inducendo il custode ad appoggiare scale sul dipinto, facevano sì che ulteriormente si guastasse. V. Archivio di Stato, Cartella Appiani; in Monumenti di Milano; Studî. V. anche L. BELTRAMI, *Il Cenacolo di Leonardo*, Milano, Allegretti, 1890, pag. 30-32.

Il vicerè Eugenio di Beauharnais e il conte di Méjan che, sottoscrivendo il decreto, proposto da Arborio di Brême, avevano indirettamente offerto al Bossi l'occasione di dare le dimissioni da segretario dell'Accademia di Brera, volendogli testimoniare la loro stima, lo incaricarono di trarre una copia del dipinto prezioso [1].

Quest'opera ebbe a stabilire un nuovo modo di vita nell'esistenza del Bossi.

Il 6 agosto del 1807 scriveva all'amico Canova [2] che al lavoro dal Cenacolo attendeva da tre mesi, e che si proponeva di finire l'abbozzo del dipinto. Vi attendeva con una foga immensa e questa parve rovinargli la salute, sì che il 15 dicembre dello stesso anno scriveva ancora al Canova che l'eccesso di lavoro l'aveva assassinato; aveva finito sì di abbozzar il Cenacolo, ma in compenso ci aveva sputato sangue [1]. Nel febbraio del 1808 scriveva al Canova: " Tu hai ragione a desiderarmi fuori dell'opera del Cenacolo, pure l'avrò per i piedi per un anno ancora „. E aggiunge, a dar la ragione di questo lavoro, che è una delle più nobili cose della sua vita: " Pure la sopporto ancora pazientemente, perchè non è una copia, ma piuttosto una rinnovazione fondata su buone autorità, e d'altronde senza questo lavoro si sarebbe perduta fin la memoria dell'originale con gran vergogna della nostra città „. Il 22 d'agosto dice d'aver venduto onoratamente al Governo il cartone del Cenacolo [2]. Il 3 dicembre dello stesso anno al Canova, che si lamentava del suo silenzio, scrive ch'era assai occupato per la copia ad olio. Il 20 maggio 1809 la sua Cena avanza. La salute, alquanto ristabilita, gli permette il buon continuo lavoro. Verso la fine dell'anno il lavoro è finito. Accanto ai varî insegnamenti dell'Accademia, era istituita una scuola di mosaico, alla quale il Melzi aveva chiamato, forse per suggerimento del Bossi, il romano Raffaelli. Questi ebbe l'incarico di condurre un lavoro di mosaico sulla copia del Bossi, per farne una riproduzione assolutamente non soggetta a mutazioni di sorta [3].

---

(1) Questa origine del lavoro è indicata dal CATTANEO, op. cit., pag. 31.

(2) *Lettere di G. Bossi ad A. Canova,* pag. 12.

(1) Op. cit. pag. 13. Le memorie del Bossi alla Braidense recano concordi lamenti.

(2) Oggi passò alla Galleria Leuchtenberg di Monaco. NINO BERTOGLIO PISANI, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e le sue opere. "Arte e Storia"* XXVI, 66-72. Nelle sue memorie il Bossi dice che lo disputavano il Sommariva, il Melzi e il Governo.

(3) Essa fu finita nel 1816, e nel 1818, il Governo austriaco, che l'aveva fatta compiere,

La copia del Bossi oggi è nella Pinacoteca del Castello. Il giudizio solito che su d'essa fu dato — e lo troviamo variamente espresso dal Cattaneo [1], dal Beltrami [2], dal Bertoglio [3] — concorda nel trovar l'opera fredda, e per di più inespressiva. Ma in questo lavoro non è l'espressione che si deve cercare. Il Bossi mise tutto il suo impegno a costituire un'opera di tutt'altro genere di quello che fosse una semplice copia, ed il suo merito va appunto cercato in quella parte che è vera e propria ricostruzione geniale. Nel 1810 usciva un volume colossale del Bossi, fatto di rigorosa analisi critica [4], il quale spiegava e commentava l'opera di Leonardo, le varie copie che ne eran state eseguite ne' tempi a lui precedenti, le proporzioni delle figure in Leonardo e l'uso ch'egli n'aveva fatto ad integrar le figure. L'opera sua, seria e ben congegnata, piacque moltissimo [5]. Il quadro risponde alle regole prefisse. Il Bossi cercate le antiche copie e fissati alcuni particolari, innestò questi sulla copia che il Card. Federico Borromeo aveva fatto trarre dal Vespino nel 1618 per la Galleria Ambrosiana, perchè questa gli sembrava corrispondere veramente alle regole sulla composizione delle figure che Leonardo dà ne' suoi scritti. Il confronto della copia sull'originale veniva a stabilire le più importanti delle linee. La parte inferiore del dipinto di Leonardo, quasi del tutto oscurata, e dal Vespino non riprodotta, fu da lui riconosciuta secondo le proporzioni che Leonardo assegna alle figure. Uno studio minuto di tutti gli atteggiamenti, una ricerca squisita di ogni particolare, dà alla sua copia, in parte, il valore di un'opera a sè, gigantesco prodigio fatto su un altro prodigio, capolavoro

---

la inviò alla Chiesa dei Minoriti di Vienna dove si conserva ancor oggi. D. GIOV. SALVADORE, *Die Minoriten-Kirche und ihre älteste Umgebung*, Wien, 1894, p. 309 e segg.

(1) CATTANEO, op. cit., pag. 36.

(2) L. BELTRAMI, *Il Cenacolo di Leonardo* (*Rassegna d'arte*, 1908, pag. 22).

(3) NINO BERTOGLIO PISANI, op. cit., pag. 70.

(4) *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci*, libri quattro di GIUSEPPE BOSSI, pittore, Milano, Stamperia Reale, 1810.

(5) MAZZONI, *L'Ottocento*, Milano, Vallardi, pag. 111. Il Monti scrisse un complimento melodrammatico e nella " Proposta „ fu tutto lodi per " quel mirabile ingegno... che illustrando con alte dottrine il Cenacolo di Leonardo, lasciò dubbio il grido se più valesse nelle opere di disegno o in quelle della penna, ecc. „... Il Reina (Mss. Custodi, 1554-175) dice che " leggendo il libro, parvemi d'udire, per una dolce immaginazione, i meravigliosi ragionamenti con cui il mio grande Parini dichiarava la composizione e gli effetti del Cenacolo di Leonardo, tanta v'è la squisitezza della sua filosofia, della sua critica e del suo stile veramente italiano „. Il Goëthe ne fa un esame diligente e in parte ammirante. *Ueber Kunst und Alterthum*, I, 3, 1817, pag. 113-188.

LEONARDO DA VINCI - La Cena (Milano, S. Maria delle Grazie).

G. BOSSI - Copia della Cena di Leonardo (Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco).

G. BOSSI – Giove e Calisto (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

G. BOSSI – Le donne che tornano dal sepolcro. Disegno (Gallarate, Raccolta Sironi).

mancato per una necessità di cose che nulla certo poteva vincere — ad esempio il senso del colore tanto diverso nelle due epoche, la disgraziata educazione artistica del Bossi — ma tentativo di ricostruzione e d'indagine che meraviglia e stupisce. Differenze tra la copia e l'originale ve ne hanno. Alcune figure discordano nella distanza, la testa del Cristo è piantata su un collo esagerato, le tinte hanno una così vasta diversità nella generale intonazione, da chiederci proprio se il Bossi sia andato a prendere quei colori lucidissimi, e a volte un poco stridenti, da qualcuno degli scolari di Leonardo. Alcune teste sono disegnate con una finezza meravigliosa; in ogni dettaglio la mano diligente e accurata reca una vivida sicurezza di tinte. Nell'insieme è qualche cosa di grande che significa l'entusiasmo purissimo del pittore. Si sente lo sforzo per far sì che la vita circoli nelle figure, in modo che il periodo neoclassico non parrebbe poter concepire fuori del ritratto. Ed è veramente singolare come questo dipinto possa essere un innesto singolarissimo di teorie leonardesche e neoclassiche. Leonardo (nel libro III del suo vasto studio, in principio, il Bossi lo chiama il restitutore della grande pittura) per le sue teorie delle proporzioni, è accostato ai grandi teorici della Grecia, secondo il concetto del tempo. Il partito delle pieghe, in certi manti, è tirato perciò dal Bossi a derivare da statue classiche, e le mosse delle figure vengono ad una compostezza che non è quella dell'originale. Accanto alle lodi vi furon le critiche, o meglio una critica, quella di Carlo Verri, che in un suo opuscolo [1], senza capire quasi affatto la meraviglia del lavoro critico compiuto, biasima l'impulsività di certi giudizî del Bossi, studia alcune misure sull'originale, che non furono osservate dal Bossi, in una curiosa commistione di appunti buoni e cattivi [2].

---

(1) C. VERRI, *Osservazioni sul volume intitolato: del Cenacolo,* ecc., scritte per cura di giovani studiosi del disegno e della pittura. Milano, Pirotta, 1812. A questo volume due ne seguirono di risposta. Uno: *Postille alle osservazioni,* ecc., Milano, Stamperia Reale, 1812, è d'un ingegnoso amico del Bossi, e di questo spesso s'intravede l'ispirazione; l'altro: *Lettere confidenziali di B. S. all'estensore delle Postille, ecc.* Milano, 1812, oltre che emanazione del Bossi sembra, in parte almeno, del Bossi stesso. Il Melzi, intromessosi, fece cessare il dibattito.

(2) PAUL ARBELET, *L'"Histoire de la peintnre en Itülie", et les plagiâts de Stendhal,* Paris, Calmann-Lévy, 1914, dopo aver riconosciuto, in un profondo studio, come molti de' più bei tratti dello Stendhal, ne' capitoli su Leonardo, dal Bossi sian stati tolti; dal Bossi, il quale sentì tutta la grandezza di poema che emana dall'opera meravigliosa di Leonardo, ricorda come quella teoria dell'ambiente sulle cause fondamentali dell'opera d'arte, dal Taine,

Finito questo lavoro il Vicerè: " Volendo assicurare agli alunni, che distinguonsi nella pratica dell'arte del disegno, un mezzo d'apprendere i principî generali dell'arte e le grandi teorie della composizione, ha decretato il 22 dicembre scorso, che vi sarà in Milano una scuola speciale e gratuita de' principî generali dell'arte del disegno...., e volendo rimunerare il Cav. Bossi, antico segretario generale dell'Accademia di Belle Arti.... dello zelo con cui compì i lavori commessigli dal governo „ [1], lo nomina professore della detta scuola che si terrà in sua casa [2], perchè gli scolari possano profittare della preziosa collezione che di oggetti di ogni campo dell'arte egli aveva composto. Il suo insegnamento, e ce lo dice il Cattaneo [3] che lo seguì in parte, tendeva specialmente all'estetica dell'arte ed era teoricamente arido, lontano dagli scolari, per quanto egli vi ponesse tanto zelo che, nel preparare disegni di modelli, in correggere quelli degli scolari, nel raccogliere il materiale delle lezioni, non gli rimase più tempo per dedicarsi a lavori di lunga lena. Ma gli scolari presto o lo stancano o gli tolgono ogni speranza. In una lettera del 20 dicembre 1811 se ne sfoga col Canova: " Io che non ho fatto ancor nulla, mi rimango nel mezzo del cammin di nostra vita come un ozioso imbecille „ e, perchè la salute gli s'era fatta cagionevole assai: " intanto non posso stare un par d'ore al cavalletto senza sentirmi addosso mille malanni „. Solo negli scolari potrebbe porre fede, ma egli ha proprio timore di non cavarne nulla. Il 29 agosto 1814 ne ha uno che gli par buono, e questi è il Prayer, scolaro del povero Appiani. Quindi egli finì per abbandonare la scuola. Il modo di far varî lavori, pure, tra questa e varie altre occupazioni, egli lo trovava. E, mentre raccoglieva memorie per una raccolta di biografie di pittori milanesi [4], dipingeva ritratti, si dedicava a imaginare piccole piacevoli scenette, a disegni

---

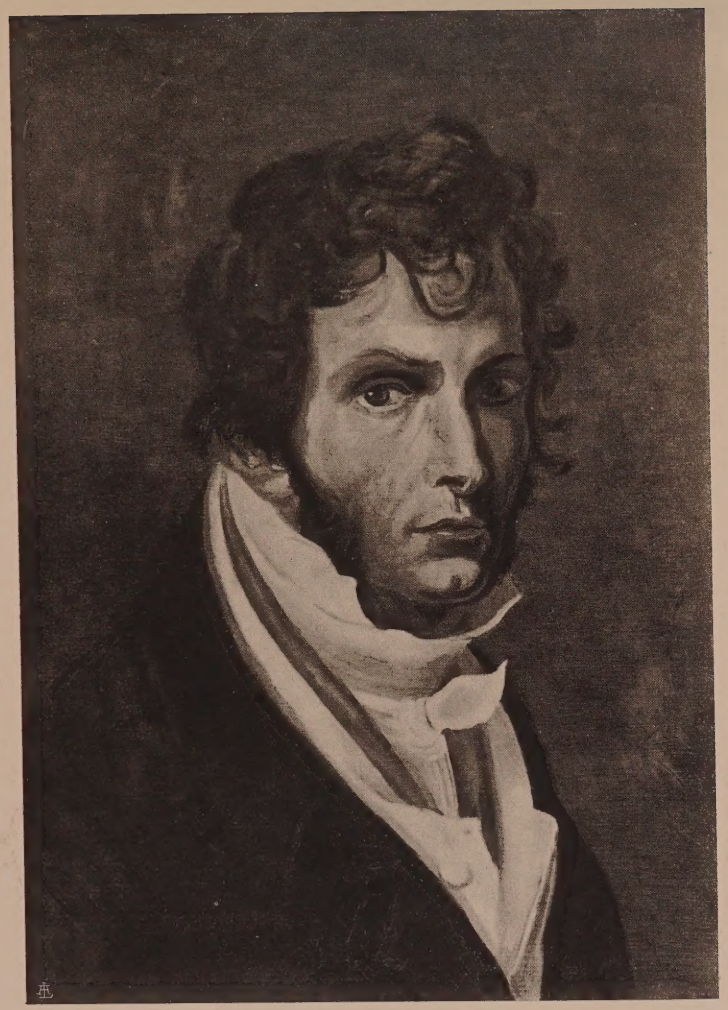
dallo Chuquet, dal Faguet, ritenuta come invenzione dello Stendhal, sia del Bossi, che primo pose Leonardo nel suo ambiente, e tentò di segnare il momento caratteristico in cui tanti uomini di genio sorsero.

(1) *Giornale Italiano,* 15 gennaio 1811, n. 15, pag. 15.

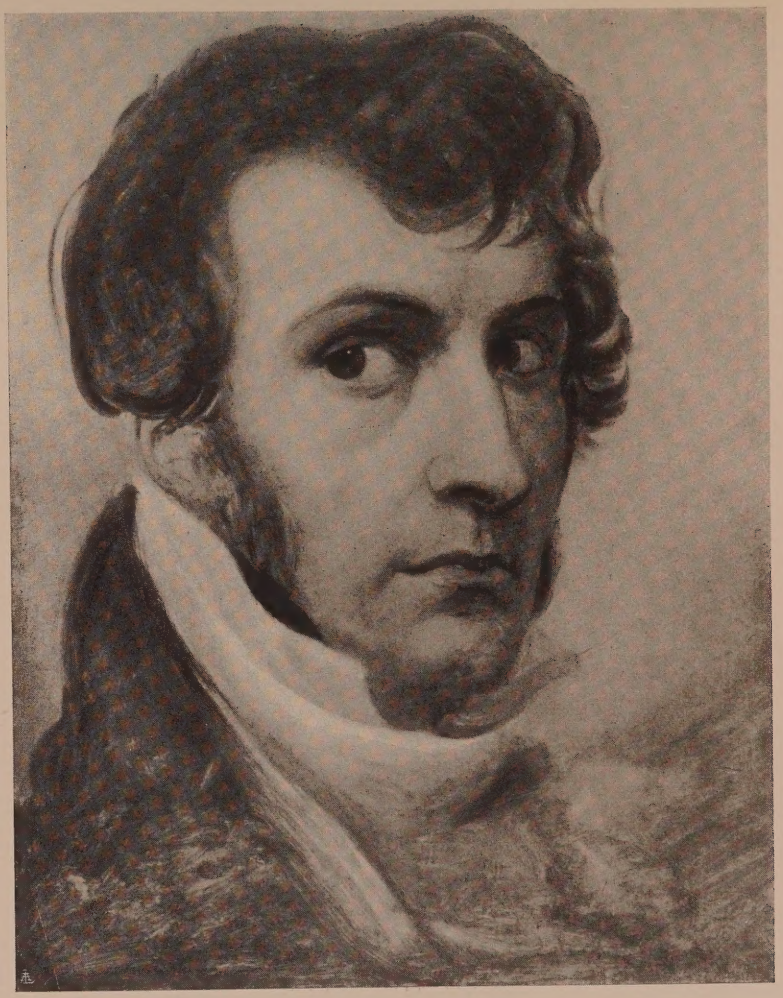
(2) In S. Maria Valle, n. 3940. Archivio di Stato, Cartella Bossi, BOSSI, *Memorie di sua vita*, alla Braidense.

(3) CATTANEO, op. cit, pag. 38.

(4) Il FERRARIO, *Notizie storiche - artistiche di Busto Arsizio,* Busto Arsizio, 1864, pag. 128, dice che ora son dormienti alla Melziana. Infatti si trovavano nella Biblioteca de' Melzi-Soragna, ma si tratta solo di appunti, oggi non più di grande interesse.

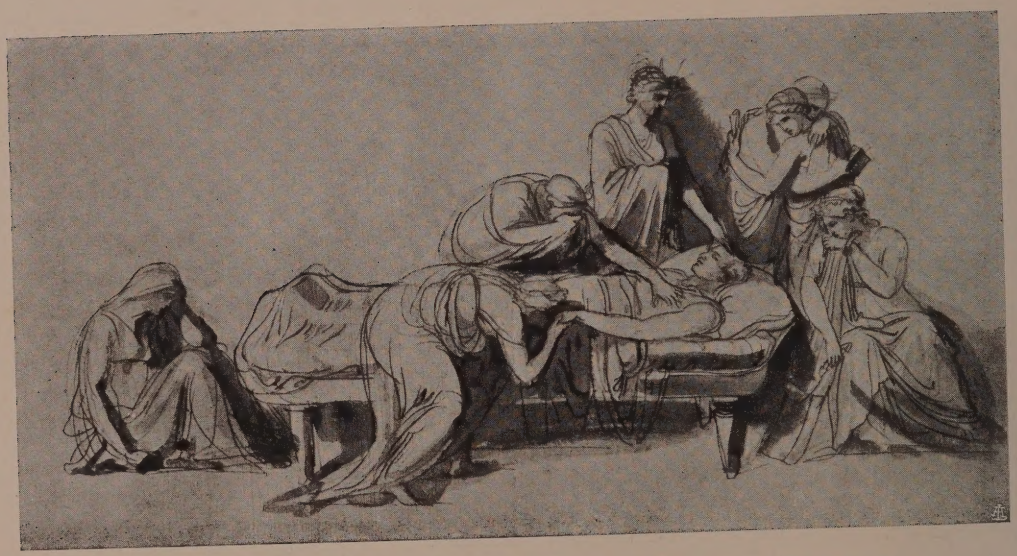


G. BOSSI – Autoritratto (Milano, Raccolta Bossi).



G. BOSSI – Autoritratto (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

G. BOSSI – Disegno del Lago di Como (Milano, Raccolta Bossi).



G. BOSSI – Composizione allegorica: Le Muse piangono il pittore morto.
(Milano, Raccolta Bossi).

varî. Dal manoscritto delle sue memorie si ha notizia di numerosissimi lavori di questo genere, quasi del tutto smarriti. Però qualche cosa è dato di cogliere ancora. Egli eseguì su vecchi disegni, un ritratto di Cesare Beccaria, bellissimo, riproducente tutta la serenità dello statista insigne [1].

L'Anderloni dà un ritratto del Canova inciso su un dipinto del Bossi [2]. Il dipinto a noi sembra esser quel ritratto d'anonimo attribuito all'Appiani, conservato al Museo del Castello, eseguito a lunghe linee, modellanti l'anatomia dei plessi muscolari della faccia. Esso ha le tinte inoltre che son caratteristiche al Bossi, temperate in una armonica, deliziosa, calma flessione ben adatta appunto a rendere la soavità del Canova, che sembra fatta a dare un senso di riposo al suo tempo tanto affaticato di guerre [3].

Nelle famiglie Sanner e Bossi, già ricordate, son due ritratti ad olio di una cugina del Bossi, certa Righetti, dolcemente raccolta in una modestia gentilissima del viso che dà una nota tutta speciale all'audace scoltura della veste e alle braccia nude. La salute malferma lo porta quindi ad una curiosa espressione della sua personalità, nella quale egli sembra porre un'espressione intima e suggestiva. L'autoritratto diviene quasi un bisogno per lui. La baronessa Sanner possiede una tela ad olio con quattro ritratti d'uomini diposti in gruppi [4]. Ivi il Bossi domina le figure del Porta, del Cattaneo e di un altro ignoto, con una sua fissità straordinaria di sguardo, con una potenza profonda e viva. La famiglia Bossi possiede un altro autoritratto vero e proprio, che memorie di famiglia riportano al 1810.

Questo non è più un ritratto secondo le concezioni del neoclassicismo. Troppo lo pervade la vita. Tragicamente pensoso l'artista, in una serie di pennellate forti, strisciate pesantemente sulla tela, negli occhi dalle orbite fonde, nella livida magrezza del viso, nei capelli arruffati, esprime tutte le caratteristiche di una dolorosità tristissima, così come l'autoritratto degli Uffizi.

---

(1) Inciso del Benaglia per la Società dei classici italiani, fu riprodotto nella ***Galleria storica universale de' Ritratti,*** Milano, Sonzogno, 1883, serie III.

(2) MALAMANI, ***Canova,*** Milano, Hoepli, 1910, pag. 181.

(3) G. FUMAGALLI, ***Albo Pariniano,*** op. cit., pag. 43 reca un ritratto dello Zanoia, posseduto dalla famiglia Zanoia di Torino, veramente autorevole per la vita che racchiude.

(4) Nella parte posteriore la tela reca che il quadro è del 1809.

L'autoritratto della Pinacoteca di Brera, posteriore forse di tre anni a questo, reca l'artista che, in migliorate condizioni di salute, ha sempre una tragica severa espressione per quanto meglio contenuta. La tecnica segna un progresso strano, con l'impasto violento del colore in una caratteristica ricerca d'effetti, con movenze di pennello, così sapientemente gettate da far veramente dubitare che l'autoritratto si trovi ad essere appunto nella forma definitiva, secondo l'intenzione dell'artista, dovuto solo ad una ricerca accurata della macchia. In un quadretto del Museo del Castello, con Giove che seduce Callisto sotto le sembianze di Diana, le forme voluttuose, candide dei due corpi femminili son poste in un recesso silenzioso ed oscuro di bosco, che, per alcune parti, è dato con procedimenti di macchie e di colori rilevati, assolutamente moderni. La famiglia Bossi conserva altri quadretti e disegni di quest'epoca con scenette mitologiche, gaie e libere sovente, con profondi soggetti religiosi, con scene di paesaggi resi a volte con una semplicità meravigliosa di mezzi: due o tre piani diversi di monti, ampie masse monocrome, s'aprono per dar luogo ad acque lacustri, in mille aggruppamenti svariati e felici.

Nel 1814 il Bossi, alquanto in buona salute, operava per rendere ad olio il cartone della Pace di Costanza, quando gli accadde che la principessa di Galles — venuta a Milano l'8 ottobre 1814 — volesse che egli le eseguisse il ritratto ad olio. Il Bossi ebbe da essa varie sedute, lavorò parecchio per renderla in forma aggraziata e gentile [1], poi, sorti tra loro certi dissapori [2], non ne fece più nulla.

Soltanto, perchè quando egli la ritraeva gli era necessario scaldare assai la stanza, tenendo essa scoperta una notevole parte del petto, gli venne una terribile flussione ai polmoni. A sanarlo, il Melzi, sempre suo protettore munifico, gli offerse il soggiorno nella sua villa di Bellagio, e il Bossi vi si recava ai primi del gennaio 1815 e vi rimase, salvo qualche breve intervallo, fin oltre il settembre del 1815. Nella pace tranquilla del luogo, lontano dall'affanno degli

---

(1) Nelle sue memorie dice che voleva renderla come una Musa.

(2) La storia è diffusamente narrata, riproducendo pure le parole del Bossi in GIACOMO PAOLO CLERICI, *Il più lungo scandalo del secolo XIX, Carolina di Brunswick, principessa di Galles*, Milano, Treves, 1904, pag. 60 e segg. Il quadro si trova ora in una collezione privata di Milano.

studî e delle commissioni, attese a disegnare calmamente paesaggi de' contorni ed abbozzi di dipinti che altri pittori riproducevano nelle sale della villa. Il salone d'onore, decorato dall'Albertolli, reca sulla vôlta, dipinta a fresco, con chiaroscuro a terra verde, il Parnaso, composizione che il Bossi disegnò e che il Lavelli eseguì con molta scrupolosità. Il Cattaneo dice che questo cartone era diverso assai da quello eseguito a Roma [1]. Le membra delle figure sono anatomicamente curate, di una certa bellezza statuaria, ottenuta assai bene. La composizione, nello svolgersi delle figure, ricorda quella di altri suoi dipinti, con la disposizione delle figure su un piano. Tutto intorno è un fregio in terra verde con simboli delle muse, poeti, filosofi greci ed italiani, che lo stesso Lavelli eseguì. I disegni sono oggi alla Galleria Tosio di Brescia [2], su carta scura lumeggiata d'oro e la maestrìa delle figure e il genio della composizione, se da un lato riportano ad un certo senso d'imitazione classica, dall'altra se ne liberano con un'elegante scioltezza di movenze. Carlo Prayer, in altra sala, eseguì quattro scene della vita di Francesco Melzi.

Nel primo dipinto Leonardo da Vinci insegna lo studio delle pieghe al giovane Melzi e ad altri allievi; nel secondo Leonardo insegna a copiar dal vero; nel terzo si scorge la morte di Leonardo, assistito dal Melzi, in piedi; nel quarto il Melzi, accanto al busto di Leonardo, detta le memorie del Maestro. Queste scene, poste sulle porte, son eseguite, forse per tenersi il più vicino che fosse possibile ai contorni segnati dal Bossi, a chiaroscuro.

Il Prayer dipinse altrove putti disegnati dal Bossi, agitati in lenti ritmi di danza. L'ultime cose del pittore sono — a dir del Carotti [3] — quelle che eseguì a decorazione della cappella [4]. Sulla porta d'ingresso, in un cartone a chiaroscuro, effigiò una Madonna col Bambino, S. Bernardo e un altro Santo, con una forza tutta speciale, che trova il suo culmine nell'ultima produzione dell'artista, nella " Pietà „, cartone a chiaroscuro con creta nera e bianchetto, dove lo spirito languidamente michelangiolesco del pittore ritrova le

(1) CAROTTI, *Capi d'arte appartenenti a Joséphine Melzi,* op. cit., pag. 101.

(2) *Catalogo della Galleria Tosio di Brescia,* Brescia, 1879, pag. 56.

(3) CATTANEO, Op. cit., pag. 137-138.

(4) Il Monticelli eseguì pure, su disegni del Bossi, l'Eterno per l'altar maggiore e i quattro Evangelisti a chiaroscuro nei pennacchi delle vôlte.

note più vere. La Vergine e S. Giovanni sostengono il corpo del Cristo, che cade in una rilassatezza abbandonata dei muscoli dolorosi. A lui la Maddalena, inchinata, bacia dolcemente la mano. Il dolore della scena sembra assumere atti scultorî. Il panneggiamento ha una forma tutta vitale, agitato e fremente.

Intanto il male avanzava e dissolveva tragicamente il pittore.

Il 10 settembre del '15 scrisse all'Acerbi, direttore della Biblioteca Italiana [1]: " mi pare d'essere ridotto alla più completa nullità, nè sono ormai atto ad altro che a dare qualche lezione di osteologia con questo lungo scheletro, cui va mancando ogni dì la forza vitale „.

In questo aspetto ce lo presenta l'ultimo de' suoi autoritratti, quello della Galleria degli Uffizî a Firenze (n. 632), lavoro più che dipinto, abbozzato, dagli occhi aperti, dai capelli disordinatamente romantici, col viso solcato da lunghe striscie nere, dove la possente forma del teschio si delinea tutta. Intorno a lui la morte alita. Da questa dolorosa sintesi d'arte e di passione, stupita ed affranta, sembra venire il Romanticismo. Ed egli aveva un'anima di pagano. In alcuni de' suoi versi, in molte pagine delle sue memorie, il godimento sensuale è così sentito, e così serenamente, che il contrasto con il dolore e il martirio della sua vita negli ultimi anni ben permette di comprendere il suo radicale mutamento estremo.

Egli era nato per l'arte. Tutta la sua vita s'agita in una vicenda continua che lo porta a significazioni estetiche. E come nella poesia, dove il sentimento classico leggermente cede [2] a sentimenti più fondi d'arte satirica e soggettiva (ad esempio nell'Indirizzo di Meneghin Tandœggia al principe Eugenio), così nell'arte egli viene ad impressioni del tutto individuali che si manifestano con una varietà stupefacente. Come sul Cenacolo di Leonardo scrisse un libro che, per il suo tempo, è un capolavoro di critica, tanto son profonde le ricerche, così svariato ed intenso è lo spirito con il quale l'artista comprende il capolavoro Vinciano, similmente in varî articoli, in lettere,

---

(1) *Biblioteca Italiana,* 1816, fascicolo IV, pag. 437.

(2) A proposito della poesia " El Pepp perruchee „ veggasi A. MARAGLIANO, ***L'opera di Carlo Porta,*** Città di Castello, Lapi, 1909, pag. 25-27; e R. BARBIERA, (***Rivista Minima di scienze, lettere ed arti,*** Milano, maggio 1880, pag. 338) a proposito di una poesia: " Te vedet Appianin „, dove prega l'Appiani di lasciar Giove e Venere per dipingere colla sua grazia la donna amata dal poeta.

in discorsi egli seppe trovare gli accenti della nostra anima moderna nell'apprezzare le opere d'arte, nel ricercarne le origini, nel condurre indagini [1].

Non tocca a noi discorrere del suo talento di raccoglitore che gli fece cercar quadri di ogni scuola e di ogni autore, sì che egli possedette de' Rubens, de' Tiziani, de' Bergognoni, de' Caracci [2], ecc. La sua passione di raccoglitore si estese a' disegni, a' cammei, a' libri miniati, e ritrovò cose mirabili. Sottilmente legato al Romanticismo [3], per le sue passioni, per i suoi entusiasmi, egli precorse il suo tempo. I contemporanei in lui non videro nulla di questo. Alla sua morte, avvenuta il 9 dicembre 1815, tra gli autori di quella lunga serie di manifestazioni che compiansero la sua morte [4], se non in parte il Berchet, nessuno mostrò di comprenderlo.

Il Canova [5] ne fece il busto, che fu posto all'Ambrosiana [6]. Da allora il Bossi parve del tutto, o quasi, obliato.

Le sue opere letterarie risentono, — sebbene dica il Cattaneo [7], che sono ispirate al più puro classicismo, non avendo allora messo per anco piede il Romanticismo in Italia, — del contrasto della sua anima [8]. Il contrasto appare qui certamente più vivo di quello che

---

(1) Così ad esempio nella ***Descrizione del monumento di Gastone di Foix scolpito da A. Busti,*** discorso letto nel 1814, e pubblicato dal Fusi a Milano il 1852, egli va in traccia dei varî pezzi, ne cerca il valore estetico, pone il problema del significato delle scene, ecc.; così ricerca in una ***Lettera al Cav. G. Lazzara sulle pitture del Guarienti nel coro degli Eremitani di Padova,*** (2 ottobre 1892) pubblicata per nozze Turazza-Piazza, Padova, 1839, nel saggio ***Sul tipo dell'Arte della Pittura,*** Bibl. Ital. 1816, fasc. IV, pag. 437, ecc.

(2) ***Catalogo delle pitture di autori varî, della collezione del defunto pittore G. Bossi,*** Milano, Bernardoni, 1817 (Collez. Custodi, vol. 1554, fol. 172).

(3) Ne' manoscritti Custodi è un biglietto suo autografo al Reina ove lo invita a passare in sua casa per fargli sentire un articolo su Madama di Stäel, prima di mandarlo alla stampa.

(4) Felice Cattaneo con un discorso, Felice Bellotti, G. Berchet, Girolamo Calvi e Carlo Manzi con varie poesie, in parte pubblicate. Veggasi (G. CATTANEO, ***Discorso recitato nei funerali di G. B.,*** Milano, Agnelli, 1815. ***" In morte del Cav. G. B „*** versi di G. CALVI, Sonzogno, 1816. Il ***Giornale Italiano,*** il 12 Dicembre 1815, ne dava un ampio cenno necrologico.

(5) Il Canova il 27 maggio 1817 scriveva a G. Cattaneo: " Il busto che lo rappresenta... io piangendo ho eseguito perchè... si ricordi ai posteri la mia tenera amicizia verso di lui „. TICOZZI e BOTTARI, ***Lettere,*** ecc., vol. ultimo, pag. 47; MALAMANI, ***Canova,*** op. cit. pagine 231-232.

(6) ***Discorso recitato da*** E. VISCONTI il 16 maggio 1818, per l'inaugurazione del monumento consacrato alla memoria di G. Bossi, ***Cantata*** di G. B. DE CRISTOFORIS per l'inaugurazione, ecc., Milano, 1818; ***Alla memoria di G. B. consacrata col pomposo monumento erettogli all'Ambrosiana,*** Milano, Bertone, 1818.

(7) CATTANEO, op. cit., pag. 46.

(8) Le dice in un luogo: Pensemm a god el temp, fintant che gh'emm | scur i cavii | vivemm ben, vivemm prest, che quel seghezz | che ne vessiga atturna del copin | forsi el po' fa de baia per un pezz | ma l'è vesin | ***Collezione delle migliori opere in dialetto milanese,***

si dimostri nelle sue opere di disegno [1]. Rappresentano però quest'ultime il lato più bello e più vero della sua operosità. Prodigò in queste infinitamente, in uno sfogo continuo, il suo animo facile, entusiasta. La sua produzione, preziosissima, è dispersa molto [2]. Pure, attraverso i saggi che rimangono, la sua figura si delinea netta e precisa. Un valore intimo, squisito avviva tutta questa produzione. La linea ha un senso tutto suo, particolarissimo. Se da un lato i disegni si potrebbero accostare ad alcuno dei più fortunati dell'Appiani, da un altro, se presi tutti insieme, essi se ne allontanano. L'Appiani è il maestro barocco che ne' disegni cerca di fermare un'idea transitoria cui darà un'espressione futura, diretta sulla tela o sul muro: il Bossi invece fa del disegno un'opera d'arte che può stare a sè. Il suo tratto è quello di un incisore. La lucidità della sua mente gli permette di vedere la scena o la figura che vuol ritrarre in un modo nitido, sicuro, perfetto. La sua mano è libera come il suo modo di sentire [3].

Nella collezione Armand alla Biblioteca Nazionale di Parigi [4] è un'incisione tolta da un disegno di G. Bossi, con una nave dall'albero infranto. Una donna bellissima sta a poppa e fa vela del manto. Nella barca tutti quelli che vi sono, la guardano attoniti, stupiti come per un portento. L'immaginazione della scena è una meraviglia di figure e di cose commosse. Che cosa la scena rappresenti, non vien fatto di capire da nessun particolare. Forse è una di quelle figura-

---

Milano, Pirotta, 1816, pag. 112. In altro luogo pensa e profondamente: E rammenta a te stesso e a ognun che corre | nostre vie che fia dolce anche a noi vivi | far ciò che tempo e morte non può tôrre, ecc. TIPALDO, *Biografie*, vol. II, pag. 198.

(1) La raccolta principale è quella del Signor Carlo Bossi, citata; alcuni esistono alla Galleria Tosio a Brescia, oltre quelli citati; due sono alla Pinacoteca di Parma, varî se ne conservano nelle raccolte del Museo d'Arte Moderna al Castello di Milano, all'Accademia di Brera, nella Pinacoteca Borromeo, nella Biblioteca Ambrosiana, presso la signora Baronessa G. Sanner, ecc. Raggrupparli per dar loro un qualsiasi ordine, è cosa impossibile.

(2) Scorrendo le carte Custodi, ci venne sotto mano quest'avviso tolto da qualche giornale: 20 ottobre 1835. — Gli originali disegni del cav. G. B. in numero di 2000 e più, fra i quali si notano anche i cartoni disegnati dallo stesso pittore per le 13 teste del Cenacolo, furono acquistati dal Prof. Tiburzio Fumagalli. In vicinanza della Biblioteca Ambrosiana in contrada delle Asole trovansi ostensibili ai Sigg. Artisti e vendibili a scelta. — Dove andò a finire tutto questo materiale?

(3) Fra le memorie del Bossi che presso il suo discendente Carlo Bossi si conservano, vi sono varie note del pittore che fanno un commento satirico, assai ironico ai soggetti che il Parini proponeva ai pittori del suo tempo. Di quanto non distava già il Bossi dal poeta classicheggiante, dal buon Traballesi, e dall'Appiani!

(4) Bib. Nat., Cabinet des estampes, coll. Armand. Vol. 74, fol. 22.

zioni simboliche di cui il Bossi si compiacque tanto e che in un qualunque modo a lui si riferiscono. Una ve n'ha simile al Museo del Castello, dove son figurate Venere e Urania che visitano lo studio del Bossi [1].

Nella collezione Bossi, in una fantastica scena, disegnata a penna, il pittore ama di figurarsi morto con sette donne che lo piangono, ed è così raccolto nel suo lugubre immaginare, da far la scena sentita così come avrebbe potuto qualunque romantico più convinto.

L'ispirazione mitologica spesso diventa una cosa tutta personale. Così egli disegna una donna che ama come Venere nel bagno. I soggetti più disparati lo tentano, del resto. La Pinacoteca di Parma ha un suo disegno a penna, ombreggiato ad acquerello, su carta giallognola (n. 695), con figurata la peste d'Israello sotto il regno di David, scena di una forza eccezionale per i nudi delle figure, delle quali alcuna è tolta da Michelangelo. Il Signor Claudio Sironi di Gallarate, un altro dei discendenti del Bossi, possiede una sanguigna con le donne che tornano dal Sepolcro. Ammantate e meste nei volti dolorosi sanno una pena profonda. Nella raccolta Bossi, un disegno a lapis rosso con lumeggiature di gesso con la morte del Cristo si concentra tutto nel pianto della Vergine che il Figlio vede steso morto a' suoi piedi, e, ritta, sembra come fatta immobile dal cordoglio.

Il ritratto su carta è una delle sue cose più delicate, figure femminili finissime, gentili vivono sulla carta in brevi accenni di matita. A Firenze, presso la famiglia, presso la Signora Sanner, all'Accademia di Brera, alla Pinacoteca Borromeo, ve n'hanno di squisiti. Nella raccolta Bossi una figura di Carlo Porta, attraverso i lievi tocchi del lapis, che rendono brevemente i piani del viso, le linee degli occhi, del naso e della bocca, si fonde in un tutto meraviglioso la figura del vivo. Questa finezza si trova pure in qualche miniatura sua, come nella squisitissima che le sembianze riproduce di una delicata figura femminile, che si conserva nella raccolta Bossi, e in graziose danze di putti.

I suoi saggi dal vero, sia che egli ritragga figure d'operai, paesaggi lontani, vedute di paesi con scene varie, studî di teste umane,

---

(1) V. *Archivio Storico Lombardo*, Serie III, vol. XIII, pag. 466.

hanno una verità strana di motivi tecnici che vanno dalla linea pura e netta, alle impressioni languide degli acquerelli. Nè di rado la sua fantasia sa librarsi a glorificazioni che, pur partendo dalle movenze classicheggianti, sentono la serietà del suo intento. E valga ad esempio l'acquerello della Biblioteca Palatina Parmense con l'Apoteosi del Bordoni. Purtroppo tutta questa produzione non sembra abbia avuto alcun influsso sul suo tempo. Si ammiravano i suoi lavori sul Cenacolo [1], varî cartoni, che al Cicognara nel suo rapporto [2] facevano presagire per il suo autore una fama imperitura, che il Canova vantava a Napoleone come divini, non i suoi disegni, che a noi oggi sembrano piuttosto ricchi di doti di finezza, di grazia, ed anche di versatilità nella numerosa serie di falsificazioni di Leonardo, del Mantegna, di altri antichi, che non di rado fecero prendere abbaglio a molti studiosi de' più seri. Molti germi di un'età nuova sono venuti da lui con una quasi assoluta originalità: se si considera quell'inesauribile quantità di motivi e di conquiste che gli accennò, la sua opera porge esempio del più interessante lato della produzione artistica di questo periodo.

---

(1) Il Foscolo per questo schernisce, e aspramente assai, il povero Bossi per una gloria che non veniva da lui, ma che il tempo gli attribuiva. Nel componimento del Foscolo: *Dydimi Hypercalypseos,* il Bossi è il *" gigas anonimus " ... indutus vellere verris decoriati... Vorans reliquia magni coenaculi filiorum carnificis sancti. Et ruminabat epulas velut Bos et eructabat eas clamans: Unus ego omnia scio quae vos omnes nescitis, nam Iudas Iscariotes qui tradidit Filium hominis in osculo sancto erat de stirpe David, David enim rufus erat, ecc.* Pisis, in in *Aedibus sapientiae,* 1815, pagg. 26–27.

(2) Archivio di Stato in Milano, Cartelle degli Autografi, Cicognara, 9 dicembre 1809.

Capitolo VI.

I continuatori della tradizione neoclassica.

Il periodo neoclassico non potè produrre grandi maestri, oltre quelli nutriti nell'età del suo massimo splendore.

Per quanto si giudichi solitamente che la freddezza statuaria e classica delle opere d'arte, sorte nei primi tre lustri del secolo XIX non sia affatto connessa alle idee di quegli agitati anni, pure forse non mai, come allora, l'arte sembrò così sincera e viva espressione della vita. Connessa ad ogni manifestazione della vita, sì pubblica che privata, l'arte diede il significato intimo e profondo di una severa maestà, di una grandezza nuova che tendeva a quella purissima tramandata dagli storici greci e romani. Per quella parte filosofica che il governo francese poneva nel significato dell'opera d'arte, l'arte stessa era venuta ad assumere un'importanza eccezionale. La necessità che il governo aveva d'artisti lo indusse a promuovere scuole, a istituir premii, a bandir concorsi, ad iniziar opere che ne attirassero quanto maggior numero era possibile.

L'insegnamento era affidato a maestri degnissimi e di merito indiscusso; scolari di valore s'iniziarono per la difficile via e per questo complesso di ragioni sembrava che il moto dell'Appiani e del Bossi avrebbe dovuto continuare in tutto il suo fervore. Ma ne fu distolto da numerosissime cause. La prima e più importante fu il mutamento politico del 1815. Il governo austriaco, nei suoi primi moti reazionari parve direttamente avversare ogni genere d'arte, poi diede una protezione dilavata e fiacca all'Accademia di Brera, rompendo del tutto quel legame tra lo Stato e l'arte che aveva segnato uno dei più simpatici aspetti del governo francese. Qualche tentativo del governo austriaco, fatto per mezzo della " Biblioteca italiana „ e di

altri giornali, e della stessa Accademia di Brera, non ci sembra affatto degno di nota.

A ciò si aggiungevano le persecuzioni, più o meno palesi, che l'Austria faceva contro quelli che in qualunque modo fossero stati in relazione con i dominatori francesi, l'assoluta mancanza di soggetti degni d'esser trattati con qualche grandezza d'ispirazione, la diversa moda, ristretta e stupida, di vesti mal conformate alla persona, un serpeggiare continuo di romanticismo tedesco (1).

Nè solo: l'Appiani e il Bossi, artisti di indubbia grandezza, non avevano nel loro genio quell'attività creatrice che muove alla ricerca di nuove leggi artistiche, a conquiste tecniche, che crea attorno all'artista la scuola dalle intelligenze avide e aperte.

Chè anzi l'Appiani, geloso dei suoi preparativi tecnici, non ammise altro che pochissimi scolari; il Bossi, prematuramente morto, e troppo complesso, per quelle sue ricerche metafisiche ed estetiche che non eran accessibili allo spirito dell'arte del suo tempo, non riuscì ad educare scolari che dai suoi insegnamenti tanto potessero trarre da saper comprendere quel suo convulso agitarsi in traccia di forme nuove, più sentite, più vive. Inoltre, in quei tempi di spossatezza morale e intellettuale, che seguiron l'epopea Napoleonica, travolgimento gigantesco di uomini e d'idee, nessuno parve disposto a raccogliere le faville di quell'epoca meravigliosa.

Il Romanticismo si preparava in silenzio, e le prime sue vittorie, riportate a Milano, segnano la morte di un'età intera, le cui ultime propagini si sperdono in caccia d'altri ideali, d'altre espressioni. Ma il secolo dal classicismo aveva avuto il primo insegnamento, quello che tutto doveva informare l'arte moderna, edificata su' principî del vero, di quel vero che forse nessuno mai aveva tanto da vicino intravvisto come i neoclassici. Se lo Stendhal disse che il bello ideale cambia ogni trent'anni, noi forse potremo dir meglio sostituendo al bello ideale, il concetto del vero. Dove l'Appiani e il Bossi vedevano la produzione statuaria, sia direttamente dall'antico, sia sulle stampe del Flaxmann e su quelle del Winckelmann, e dove su questa modellavano la loro opera, sicuri di trovarsi di fronte al vero

(1) La gioventù lombarda, dopo il 1814, leggeva Chateaubriand e Madame de Staël. TIVARONI, *L'Italia durante il dominio austriaco,* Torino, Roux, Tomo I, p. 351.

F. HAYEZ – Laocoonte (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

A. DE ANTONI – Laocoonte (Milano, R. Accademia di Belle Arti).

G. DARIF – Achille e Briseide (Milano, Raccolta della R. Accademia di Brera).

C. BELLOSIO – Episodio del Diluvio (Milano, Raccolta Bellosio).

per mezzo della più alta interpretazione che del vero stesso fosse possibile, i romantici trasportavano alla natura direttamente, senza intermediari, quel senso di realtà che è nella pittura neoclassica.

L'Accademia di Brera fu la vera fucina donde uscirono i pochi maestri che continuarono la tradizione neoclassica. Per lo più ogni ricerca su di essi è destituita d'ogni interesse.

I nomi più famosi son di quelli che la loro gloria legano non all'opere eseguite secondo i canoni neoclassici, ma a quelle che produssero sotto l'effetto delle correnti romantiche.

La tecnica dell'arte però non segna alcun progresso. A parte i soggetti che mutano, il quadro è sempre concepito nello stesso modo: le figure son di solito tutt'altro che libere nelle fogge di vestiario tolte da un medievo fantastico, le tinte si depositano sul quadro ugualmente intere, determinate rigorosamente da' contorni. Una distinzione netta nelle due arti, nei due principî non è ammissibile. Essa è solo nei soggetti dei quadri, che si rivolgon piuttosto a' tempi di mezzo che agli antichissimi de' greci e de' romani.

Allo Knoller e al Traballesi succedevano, all'Accademia di Brera, Pelagio Pelagi di Bologna e Luigi Sabatelli di Firenze, se non proprio nelle cattedre (1), almeno nella direzione del movimento.

Il Sabatelli, procurato all'Accademia di Brera dalle solerti premure del Bossi, nato a Firenze il 1772, istruito dapprima nell'incisione da Benedetto Eredi, poi all'Accademia di S. Matteo da Sante Pacini e da Pietro Petroni, era stato a Roma di sedici anni, poi di qui a Venezia per impararvi il colorito. Sue cose sono in Arezzo, altre a Firenze. Venuto a Milano continuò dapprima in un suo modo tutto nervoso ad interpretare scene classiche, e di questo suo fare sono saggi meravigliosi al Museo del Castello (2). Un suo Olimpo (3), un po' farraginoso, ma di possente immaginazione, le scene illustranti passi di Ovidio (4), e di altri poeti classici, studî d'animali, l'arcangelo Gabriele che il Morghen incise (5), lo presentano classico

---

(1) CAIMI, *L'Accademia di Brera,* Milano, Lombardi, 1873.

(2) Ad esempio Giunone nella grotta del sonno, Ettore che mette in fuga i Greci, Aiace che getta un sasso ad Ettore, ecc.

(3) *Galleria Universale di pitture,* Milano, 1840, vol. I.

(4) Furono raccolti in un volume e litografati dal figlio Gaetano. Milano, Ronchi, s. d.

(5) PALMARINI, *Catalogo delle incisioni di R. Morghen,* ecc., pag. X.

rigoroso. Ma certo vigore di mosse lo palesa animato dello stesso spirito che agitava Giuseppe Bossi, e quel tratto della visione di Daniele *(Dan. c. IV, 2. 3. Videbam in visione mea nocte... Et quattuor bestiae.... ascendebant de mari)* dove le belve emergono in un magnifico gruppo dalle acque commosse, è concepito in un fervore tutto romantico, dal quale l'artista sarà quasi interamente posseduto dopo che nel 1820 tornò da Firenze, dove aveva eseguito varî lavori [1]. Allora inizia una serie di dipinti e di disegni: Pier Capponi davanti a Carlo VIII, l'Assalto di Damietta fatto dai crociati (al Museo del Castello), ecc. dove tutto lo spirito è mutato e fatto fiero di quella forza che egli reca nella magnifica incisione della Peste di Firenze [2]. Nessuno de' suoi periodi d'arte gli recò buoni scolari e tanto meno il primo. Accanto a lui operarono i suoi figli Francesco ed Antonio, il primo dei quali, in un Aiace d'Oilèo [3] trovò accenti di una grandiosità classica mirabile, poi, recatosi a dipingere a Firenze nel palazzo Pitti, moriva giovanissimo, come il fratello Antonio, che tanto bene avea dipinto per S. Croce di Firenze e per il palazzo Gatti [4].

Pelagio Pelagi, esimio prospettico, nato nel 1775, era venuto su dalle scuole classicheggianti; nel 1818 giunse a Milano, donde partì per Torino nel 1830 e dove morì nel 1860.

Buon ritrattista, come può provare il ritratto di D. Pietro Lattuada eseguito nel 1820 per l'Ospedale Maggiore [5], disegnatore eccellente [6] seppe trovare il modo di dar alla scuola una pallida, effimera fioritura d'artisti che, prese le mosse dai motivi classici, si staccarono da questi assai rapidamente. Tali sono il Bellosio e Vitale Sala. Il Bellosio, che accompagnò il Pelagi a Torino, dopo aver eseguito dipinti veramente meritevoli di gloria a Milano, ligio ad ogni principio classico: come saggio all'Accademia, un David che trattiene Saul,

---

(1) ROVANI, *Le tre arti,* ecc., Milano, Treves, 1884, T. II, pag. 112.

(2) A Milano sono suoi pregevoli dipinti nel palazzo Serbelloni; nella parrocchiale di Valmadrera fece una delle visioni di S. Giovanni Evangelista, un Eliodoro cacciato dal tempio, eseguiti tutti nel suo periodo classicheggiante.

(3) Il dipinto inciso da G. B. Gatti su disegno del Colenti.

(4) REVEIL, DUCHESNE, *Museo di pittura e scoltura,* Milano, Fumagalli, 1853, vol. VII, pagg. 30, 34, 36. MALVEZZI, *Le glorie,* ecc., op. cit., pag. 284.

(5) *La pittura negli ultimi cent'anni,* Milano, Capriolo e Massimino, 1900, pag. 31.

(6) Vari disegni sono al Museo del Castello. Vedi MONGERI, *Il nuovo Museo artistico Municipale,* (in A. S. L., vol. V, pagg. 525-29).

mentre vuol trafiggere Abisac [1] e, nel salone della " Nobile società „ le stelle che danzano in giro all'Armonia, opera graziosissima [2]. Da lui, un po' classico, un po' romantico, pieno di uno squisito senso di grandiosità venne Mauro Conconi, non di rado avvivatore mirabile di ricordi classicheggianti.

Vitale Sala ne' funerali di Patroclo [3] mostra un senso classico spiccato assai, che abbandonò presto, per darsi all'affresco e ne condusse di belli nelle chiese di Bosisio e di Desio, in S. Stefano di Milano, ecc. Morto di soli 32 anni nel 1835, egli negli ultimi anni di sua vita accarezzò il romantico soggetto di Giulietta e Romeo.

Accanto a questo, tra i più puri rappresentanti neoclassici, va ricordato Giuseppe Sogni, ritrattista superbo, che nella scena con l'*Incontro di Bacco ed Arianna nell'isola di Nasso*, sulla volta del salone della Società del Giardino, rievocò, oscurandole un poco nella generale intonazione, le figure dell'Appiani [4], per venire poi a più calde e più armoniose scene di un romanticismo delicato. Da lui vennero il Pagliano, il Valtorta, il Casnedi.

Con questi siamo all'estreme tradizioni neoclassiche. La scuola indigena, formata dai massimi artisti del periodo, non era stata del tutto infruttifera. Certo di fronte agli immensi sforzi fattisi non si ebbe risultato che in qualche modo potesse soddisfare. I pochi artisti che appaiono vittoriosi in concorsi importanti, sono freddissimi e, appena usciti dalle tutele accademiche, si lanciano nel Romanticismo in una felice estasi, che li lascia però impacciati, esitanti. Il periodo diventa infelice oltre ogni dire. L'arte non è diretta da nessun ideale, da nessuna idea fissa. Le orme dell'Appiani o del Bossi [5], di cui son pieni tutti i libri d'arte che escono a Milano [6], nessuno si sen-

---

(1) Pinacoteca di Brera, sala XXIII, n. 17.

(2) *Galleria Universale*, Milano, Bonatti, 1836, vol. III, pag. 181.

(3) Pinacoteca di Brera, sala XXXV, n. 69. Questo maestro non va assolutamente confuso, come si trova di solito, con Giosuè Sala, scolaro del Giudici. V. *La pittura lombarda negli ultimi cento anni*, op. cit., pag. 22.

(4) A. BRUSCHETTI, *La Società del Giardino in Milano*, Milano, Zanaboni e Gabuzzi, 1899, p. 16.

(5) Il Canova – Archivio di Stato – Studi – fondò 5 premi annui per eccitare l'emulazione degli alunni italiani. (Il documento è del 1812, quindi si tratta solo di allievi dell'Accademia di Milano e tutt'al più di Bologna). Il Melzi, CUSANI, *Storia di Milano*, V, 132, per dare un potente impulso ai giovani artisti stabilì pensioni per 12 giovani da mandarsi a studiare a Roma. (Si vegga il foglio ufficiale del 25 ottobre 1804).

(6) Meschine cose e di valore solo scolastico sono gli ultimi volumi che difendono il

tiva di seguirle o di ricalcarle. Il loro modo di studio, in un'arte indecisa come quella che ad essa era succeduta, non protetta efficacemente da alcuno, priva di grandi idee da esprimere, non poteva nulla. Seguire le povere figure è cosa vana, per questi artisti. In una produzione immensa, in gran parte dispersa, le opere varie non hanno, se prese a sè, un valore speciale, all'infuori di quello del soggetto, di solito scialbo o privo di significazione. Le opere vanno prese, quasi in tutti questi artisti, nel loro insieme, badando solo a distinguere quali subiscano l'influsso accademico e quali se ne stacchino.

Giuseppe Diotti (1779–1846) da Casalmaggiore è il massimo di tutti questi pittori. Scolaro dell'Appiani, andato a Roma nel 1804, dopo aver vinto un concorso di Brera, in un suo saggio con Socrate dopo aver preso il veleno e nell'Adorazione de' pastori nella notte in cui nacque il Redentore [1], (composto nel 1809, e donato all'Accademia di Brera nel 1811) [2], se lo studio delle luci, l'uso delle tinte lo fanno neoclassico, un certo spirito libero che in esse opere aleggia, lo pone accanto ai maestri maggiori. La sua Morte di Antigone, grande tela conservata alla Carrara di Bergamo [3] è scena di potenza passionale altissima dove i contrasti delle figure e delle luci, assumono un eccezionale valore attraverso le vesti, gli atteggiamenti, i colori nobili e sereni.

Nel Duomo di Cremona egli dipinse quattro freschi a lato della tribuna dell'altar maggiore [4], dove l'atteggiamento romantico è più che deciso, e sanno nella scena religiosa qualche accento del quadro con la benedizione di Giacobbe, nella chiesa di Alzano. A Cremona è la sua maggiore opera di soggetto mitologico. Nella casa Bolzesi vi sono, in una sala, i quattro elementi, e nella vôlta di un'altra il Convito degli Dei [5]. Lo spirito vasto di questo pittore richiama ai

---

classicismo, come ad esempio: ***Raccolta di antichità greche e romane, incise e disegnate da*** G. BIGNOLI, Milano, De Stefanis, 1821 e i ***Principi del disegno tratti dalle più eccellenti statue antiche per i giovani che amano percorrere lo studio delle Belle Arti,*** già pubblicati da G. VOLPATO e R. MORGHEN – Giuseppe Vallardi, Milano 1831, ripetizione di un edizione che dal 1786 corse l'Italia, e che nella prefazione è giustificata dal solo nome dell'Appiani.

(1) Pinacoteca di Brera, sala XXXV, n. 72.

(2) Pinacoteca di Brera, sala XXXIII, n. 4.

(3) N. 642, veggasi ***Catalogo dell'Accademia in Bergamo,*** Bergamo, 1912. V. ***L'Antigone dell'Alfieri, quadro di Giuseppe Diotti,*** Bergamo, Cressini, 1845.

(4) ***Gazzetta privilegiata di Milano,*** 16 novembre 1832.

(5) GRASSELLI, ***Abecedario pittorico,*** Cremona, 1827.

G. MIGLIARA – Il Gen. Pino arringa i tumultuanti a Milano in Piazza dei Tribunali. Tempera su seta (Milano, Raccolta Lodigiani Luppis Rammer).

G. MIGLIARA – Prospettiva con macchiette (Milano, Raccolta del Co. Barbiano Di Belgioioso).

L. SABATELLI – La calunnia. Disegno (Milano, Raccolte della Biblioteca Ambrosiana).

L. SABATELLI – Arresto di Poppea (Milano, Galleria Civica di Arte Moderna).

più bei tempi del neoclassicismo; soltanto egli si trova ad essere più che necessariamente vacuo in que' soggetti che rispondono soltanto ad un inutile ideale decorativo che cede il posto ad una serie di composizioni romantiche dalle tinte oscure e un po' faticose.

Antonio de Antoni, nel 1812 fu vincitore a paro dell'Hayez nel concorso bandito dall'Accademia [1] di Belle Arti, con un quadro raffigurante il Laocoonte, che si volle in gran parte eseguito dallo stesso Appiani. Cosa questa verosimile solo per qualche menoma parte del dipinto: forse la testa del sacerdote e parte del corpo del figlio che gli sta avvinto. Il Laocoonte è ispirato a motivi prettamente appianeschi, senza ritrovare nessuna delle grandi doti d'anatomia che distinguono il maestro. Il De Antoni, salvo piccole insignificanti opere, pure ricche di calda espressione, non produsse quasi nulla: si dedicò quasi esclusivamente a lavori di restauro di dipinti, nei quali, erede diretto degli insegnamenti tecnici dell'Appiani, valse assai. Per 20 anni, dal 34 al 54, fu professore di colorito all'Accademia di Brera.

Miglior rappresentante delle dottrine più pure fu Agostino Comerio, incisore, pittore e scultore, il quale, finito il suo alunnato a Roma [2] nel 1811, lavorò per la fabbrica del Duomo come scultore, ed eseguì le pitture della cupola della chiesa di S. Sebastiano, alquanto dure di tinte e di mosse, ma di un'interpretazione così originale del classicismo dell'Appiani, di una tal robustezza di tonalità e di espressioni, da far considerare quel vasto lavoro, rimasto incompiuto, per la sua morte, avvenuta nel 1835, come un'eccezione delle più felici, per la quale sembra di tornare al Barocco. La sua composizione, un po' ingenua, un po' dottrinale, ha grandi figure campate nell'alto, in mosse maestose ed amplissime. Ritrovò pure in qualche ultima sua composizione accenni che sembrano al Piccio avvicinarlo.

Filippo Bellati, buon ritrattista e buon frescante, continua le tradizioni dell'Appiani, ma è fiacco e sfiduciato. Prima del 1817 [3] egli

---

(1) *Opere dei grandi concorsi dell'I. R. Accademia di Belle Arti in Milano disegnate ed incise per opera del pittore Agostino Comerio,* Milano, 1825, Concorso del 1812.

(2) Archivio di Stato – Continuazione agli autografi di pittori, ecc. dove son notizie su tutti questi artisti.

(3) Un opuscoletto: *Descrizione delle pitture a fresco del Signor F. Bellati nella cappella di S. Carlo Borromeo a S. Maria Beltrade* (stampato s. a. n. l.) del quale ritro-

frescava nella chiesa di S. Maria Beltrade, nella cappella di S. Carlo Borromeo, sulla lunetta, sulla vôlta, sulle pareti a lato del quadro con S. Carlo del Corneliani, la Religione, la Carità, varî putti, una gloria d'angioli e tre storie di S. Carlo a chiaroscuro. Questo lavoro segna il suo più alto punto: di qui, dopo qualche incertezza, passerà pure ai romantici.

Contemporaneo dell'Appiani e da lui copiosamente ispirato, Angelo Monticelli, autore di una medaglia con Giove Tonante nel palazzo Reale a Milano [1], continuò più di tutti la tradizione del suo tempo.

Nella cappella della villa Melzi, frescò a chiaroscuro, sull'altare maggiore e nei pennacchi della cupola, su disegni del Bossi, nell'uno il Padre Eterno [2], negli altri i quattro evangelisti; nel 1821 con una scena mitologica dipinse il sipario dell'I. R. Teatro alla Scala [3]. Quattro muse sono attorno ad un'ara classica dove Talia agita col logobolo il fuoco vivificatore del genio d'Italia. Apollo, nell'alto, ferma il carro per illuminare l'ara. Una serie agitata e mossa di figure riempie il resto del dipinto [4] che, nello sfondo, vive di magnifiche piante. Da Milano egli passò poi a ramingare per l'Italia [5], e a Pesaro dipinse un sipario ch'ebbe una certa fama.

Abbondio Bagutti, ritrattista di merito (si hanno varie sue cose all'Ospedale Maggiore) nel 1815 vinceva il concorso dell'Accademia di Brera con Pirro che minaccia la vita di Astianatte e Andromaca che gli rifiuta la mano, scena di certa bellezza. Quindi passò a dipingere in più luoghi d'Italia e dell'estero: il suo miglior lavoro è la decorazione delle pareti di una chiesa presso Mendrisio con iscene della Passione di Cristo. Figura notevole di artista ramingo e sperduto, finì, negli ultimi suoi anni (morì nel 1850), ad accostarsi al romanticismo.

---

vammo una copia nella raccolta Custodi a Parigi 1557-157, dice che il Bossi era morto, ma che l'Appiani viveva ancora quando si fecero queste pitture.

(1) *Illustrazione storico-artistica dei Reali Palazzi*, ecc., op. cit., pagg. 59, 112.

(2) CAROTTI, *Capi d'arte*, op. cit., pag. 137.

(3) *Descrizione del nuovo sipario dell'I. R. Teatro della Scala*, Milano, Giulio Ferrario, 1821.

(4) Secondo l'incisione bellissima che riporta il su citato opuscolo; il dipinto oggi non esiste più.

(5) Visse egli dal 1780 al 1839. CAIMI, *Notizie*, op. cit., pagg. 48, 114; FORCELLA, *Iscrizioni di Milano*, vol. VI, pagg. 72, 73.

Dal Bossi e dall'Appiani venne Carlo Prayer vincitore del concorso dell'Accademia di Brera del 1813 con una tela: Ciro visita Pantea che tiene il cadavere del marito sulle ginocchia. Da Roma egli passò alla R. Accademia di Belle Arti di Carrara [1], lodatissimo per l'opera sua solerte, sì nell'allevar scolari — e furono suoi il Chelli ed il Pelliccia — che in varie opere d'arte. Finì tragicamente nel 1832, spaccandosi la testa in prigione, dove era stato posto sotto l'accusa di cospiratore [2].

Solo scolaro del Bossi meritevole di qualche lode fu Gerolamo Luigi Calvi, meglio noto come scrittore di cose d'arte, autore di una Sacra Famiglia in S. Maria Beltrade che risente assai dell'insipidezza del Benvenuti e del Camuccini [3]. La serie de' minori è compresa qui quasi tutta. Fiacca e dilavata doveva far sì che tutti quelli che le appartenevano s'innovassero e questa innovazione, senza troppe lotte [4], fu accettata quasi subito.

La scoltura trovò modo di esplicarsi in modo più vario, ebbe cultori più valenti: Benedetto Cacciatori, Pompeo Marchesi, Abbondio Sangiorgio, Francesco Somaini, G. B. Comolli, ecc. e rimase assai a lungo ligia a tutti i principi del Canova, soltanto ingentilendosi e sfibrandosi sottilmente. La pittura non potè durare affatto. Nel 1820 Francesco Hayez, che già tanto era stato ammirato nel 1812 per il suo quadro del Laocoonte, nel quale riportò un premio eguale a quello che si ebbe il De Antoni [5], viene a Milano. Il suo colorito, la novità del soggetto attrassero a lui tutte le falangi de' giovani, e quasi tutti i vecchi artisti che vivevano a Milano. Studiare quali forme neoclassiche persistano nella nuova pittura non è più nostro compito. Con la

---

(1) O. RAGGI, *Della R. Accademia di Belle Arti di Carrara*, Roma, 1873, pag. 33. E. LAZZONI, *Carrara e la sua Accademia di Belle Arti*, Pisa, 1869.

(2) Al Museo del Risorgimento è un suo autoritratto con una dicitura che ricorda la sua fine.

(3) *Archivio Storico Italiano*, III serie, XV volume, 363, 364. Ricordato pure in FELICE CALVI, *Il patriziato milanese*, ecc.

(4) Tutta la lotta si limita a pochi articoli del Conciliatore e della Gazzetta di Milano. Il movimento letterario trascinó seco del tutto quello della pittura.

(5) G. ROVANI, *Le tre arti*, op. cit., vol. II, pag. 130. " Il quadro dell'Hayez quando la prima volta venne scoperto a Milano produsse un effetto straordinario e lo stesso Appiani che avendo diretto il bellissimo concorso del De Antoni, si teneva certissimo che l'opera del suo allievo non avrebbe potuto esser superata da nessuno, rimase sì sbalordito quando scoperse quella magìa di colorito che preparò il suo allievo a sopportare in pace la gloriosa sconfitta „. F. HAYEZ, *Le mie memorie*, Milano, 1890. Il volume è prezioso per notizie sugli artisti dell'epoca, e per le ragioni che egli dà del suo trionfo, v. a pag. 56 e variamente.

novità dei soggetti, e con quelle successive della tecnica, l'arte prende un indirizzo pel tutto nuovo, che forma nel suo armonico complesso una distinzione tale da togliersi risolutamente dal nostro campo. Nuova ed assolutamente originale la scuola romantica non fu certo. Il disegno e il colore li derivò quasi del tutto dai neoclassici. Quell'agitarsi, quel fervore ch'era in essa, le venne tutto dall'epoca napoleonica, e il Bossi, come il Sabatelli, avevano ben saputo trarre dall'epoca loro motivi frementi di spirito nuovo da tramandare a' discepoli.

Come arte il neoclassicismo è morto, a Milano soltanto però il giorno in cui Andrea Appiani colpito da paralisi non potè più adoperare il pennello. Il suo spirito non poteva rinascere nè nelle forme tecniche, nè in quelle dei soggetti trattati. Egli aveva distrutto ogni ideale religioso nella sua opera, l'ideale classico era stato a sua volta distrutto dalla caduta di Napoleone. Ed ambedue questi ideali erano definitivamente tramontati.

Lo Zanoia il 25 agosto 1815 (1), con parole di cui era vano l'augurio, diceva:

" Se mai fuvvi tempo in cui abbiano potuto le Belle Arti pretendere alla prosperità di secoli migliori, egli è in quest'epoca memoranda in cui, stanca delle stragi, l'Europa riposerà lungamente sulle ossa delle distrutte generazioni. L'Italia conquistata in quanto appena basta a percorrerla, la Francia debellata in un sol giorno, che solo impose silenzio alla storia incredibile di cinque lustri, i legittimi troni rialzati, la religione alimentatrice feconda delle Belle Arti, richiamata alla maestà dei suoi riti.... ci somministrano le più belle speranze sul rifiorimento dei nostri studî, distratti sin qui dallo strepito delle armi, nè protetti dalla indeclinabile estenuazione de' pubblici e de' privati erarî „ (2).

Nulla fu più falso. Se pure in lui era sincero il sentimento di speranze che manifestò, questo non era certo nel cuore di nessuno, nè rispetto alle arti, nè rispetto alle lettere. Il governo austriaco, d'altra parte, non capì mai nulla riguardo alle esplicazioni artistiche

---

(1) *Discorso del prof.* ZANOIA, *Segretario della R. Accademia di B. A. in Milano,* recitato nella solenne distribuzione de' premi fattasi il 25 agosto 1815, Milano, 1815.

(2) Queste — e lo dice anche il Custodi, vol. 1566, fol. della raccolta citata — sono da una parte viltà belle e buone. (Si noti che dal 1807, 1809, 1811 sono i suoi discorsi in lode dell'illuminata magnificenza del governo italico).

M. CONCONI - S. Carlo che comunica gli appestati.
(Da una litografia riproducente l'affresco nella Chiesa parrocchiale di Origgio).

P. PALAGI – Elena giocata agli ossi.
(Cernusco sul Naviglio, Raccolta Visconti di Saliceto).

F. AGRICOLA – Costanza Monti Perticari.
(Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).

G. CARNEVALI – Studio per un ritratto.
(Bergamo, Raccolta Pesenti).

E. PRAYER – Autoritratto (Milano, Museo del Risorgimento).

V. SALA – Autoritratto (Milano, Galleria Civica di Arte Moderna)

nel secondo tristissimo lungo periodo del suo dominio. Il romanticismo era in opposizione ad esso decisa. La religione non poteva nemmeno alimentare bastantemente l'arte. Un ideale, una volta abbandonato, non ritorna che molto difficilmente, e a distanza di secoli. Quello religioso, trascurabilissimo nell'epoca Napoleonica [1], diventa sempre più trascurabile in progresso di tempo nelle epoche successive [2]. Pure insegnamenti vitali sopravvissero e informarono l'opera di pittori che foggiarono la nuova scuola lombarda. Sono in certi ritratti del Piccio, in altri del Trecourt, del Molteni, traspaiono in certo atteggiarsi del Cornienti, del Faruffini. La pittura di paesaggio, che si svolse ne' suoi migliori interpreti, come il Migliara (1785-1837), Felice Basiletti (1780-1860), Giuseppe Bisi (1787-1869) fuori di ogni teoria, e sulla quale non potè influire il Fidanza, chiamato dal Beauharnais da Città di Castello, non seppe trarre quasi nulla da' neoclassici, se non forse qualche forma indecisa che il Bossi e qualche altro pittore avevan lasciato, e che fu tosto raccolta in più ampi svolgimenti.

(1) E dove esiste è cosa per lo più fredda e lontana. Solo il Bossi e l'Appiani alquanto ma le sue opere nella villa Melzi, non fanno epoca, nascoste come furono a tutti.

(2) Il solo Overberg, convertito da un articolo di F. Schlegel nell'*Europe* (1803) si diede ad un'interpretazione freddissima del sentimento religioso, fatta su' motivi classicheggianti tedeschi; v. G. H. SCHUBERT, *Vie d'Overberg*, trad. de l'all. par Léon Boré, Paris, 1843.

INDICE DEGLI ARTISTI RICORDATI

Abbiati Filippo, 10, 15.
Adler Salomone, 11 n. 4, 35 n. 6.
Agricola Filippo, 80 n. 4.
Albani Francesco, 26, 101.
Alberi Francesco, 73, 79.
Albertis, o Alberti (de) Giuseppe, 41, 82.
Albertolli Giocondo, 42, 70, 70 n. 4, 91, 92, 147.
Albertolli Giacomo e Ferdinando, 70 n. 5, 77 n. 3, 78, 100, 102 n. 2, 126 n. 1.
Algardi Alessandro, 17.
Allegri Antonio detto il Correggio, 11, 17, 25, 25 n. 2, 29, 32, 41, 52, 78, 100, 101, 103, 104, 105, 110 n. 2, 129.
Altomonte Bartolomeo. 23 n. 2, 46.
Amati Carlo, 69, 71.
Anderloni Pietro, 80, 81, 145.
Antoni (de) Antonio, 75, 77, 161.
Angelico (Beato), 139.
Antolini Giovanni, 70.
Appiani Andrea, 14, 30, 33, 34 n. 2, 36, 56 n. 1, 61, 63, 63 n. 2, 64, 65, 65 n. 2 e 4, 67, 68, 72, 72 n. 2 e 3, 73, 77, 77 n. 2, 81, 83, 83 n. 1, 87–129, 132, 133, 140, 144, 150, 150 n. 3, 156, 159, 160, 161, 164.
Arrigoni Giuseppe, 109.
Aspari Domenico, 40, 42, 75, 77, 80, e n. 6, 99, 140.
Bachelier Gian Giacomo, 102.
Bagutti Giovanni, 75, 77.
Bagutti Biondo, 162.
Barbieri Gian Francesco detto il Guercino, 56, 101.
Bargigli Paolo, 68.
Barocci Federigo detto il Baroccio, 93.
Bartsch Adamo, 23 n. 5.
Basiletti Felice, 165.
Batoni Pompeo, 29, 30, 52, 110 n. 2.
Beaumont Claudio, 14.
Bellati Filippo, 75, 77, 77 n. 3, 161, 162.
Bellati Giovanni, 80 n. 4.
Bellosio Carlo, 158.
Benaglia Giuseppe, 109.
Benvenuti Pietro, 65, 72 n. 2, 83 n. 1.
Bellotti Biagio, 14, 140.
Berger Giacomo, 80.
Bergler Giuseppe, 41.
Bernini Lorenzo, 16 n. 2, 34.
Berrettini Pietro, 11 n. 4.
Besozzi Giov. Ambrogio, 11.
Bianchi Andrea detto il Vespino, 10 n.
Bianchi Francesco, 10 n., 18.
Bianchi Federico, 10, 10 n. 3, 12 n. 5.
Bibiena (Carlo, Alessandro, Giuseppe, Antonio, Ferdinando), 23 n. 2.
Biondi Francesco Antonio, 28, 35, 36, 36 n. 3, 76.
Bisi Michele, 81, 91 n. 1, 119, 119 n. 1.
Bisi Giuseppe, 165.
Boldrini Francesco, 113.
Borroni Giovanni, 12, 13, 41, 76, 90.
Borroni Paolo, 74, 74 n. 2, 99.
Bossi Giuseppe, 61, 63, 64, 66, 66 n. 5, 67, 68, 68 n. 1, 102 n. 6, 115 n. 1, 120, 125 n. 2 127, 127-152, 156, 157, 158, 165.
Bossi Benigno, 24, 40, 41, 74.
Bottani Giuseppe, 41.
Brandi Giacinto, 11 n. 4.
Brueghel Pietro, 15.
Buonarrotti Michelangelo, 34, 41, 66 n. 5, 104, 129, 133, 134.
Bosio Giov. Battista, 76.
Boucher Francesco, 26, 54.
Busca Antonio, 11.
Bussola Dionigi, 16.
Busti Agostino, 149 n. 2.
Buzzi Elia Vincenzo, 33.
Cacciatori Benedetto, 163.
Cagnola Luigi, 69.
Cagnoni Domenico, 40, 40 n. 5, 42, 76 n. 4, 81.
Cagnoni Gaspare, 109.
Callani Mario, 32, 41, 73.
Calvi Gerolamo Luigi, 163.
Camuccini Vincenzo, 65, 72, n. 2, 83 n. 1, 129, 130 n. 1.
Campi Antonio, 34.
Cairo (del) Francesco, 11, 18.
Canal detto il Canaletto, 23 n. 2, 24.
Canaletto (vedi Canale).
Cane Carlo, 11.
Canonica Luigi, 69.
Canova Antonio, 64 n. 5, 66, 71, 71 n. 1, 72 n. 2, 130, 135, 135 n. 1, 2, 136 n. 2, 135, 138, 141, 141 n. 2, 145, 149 n. 5, 159 n. 3.
Cantoni Simone, 70 n. 5.
Carabelli Donato, 71.
Caracci Agostino, Annibale, Antonio, Lodovico, 26, 29, 37, 56, 57, 101, 149.
Carnevali Giuseppe detto il Piccio, 101, 105,
Caronni Paolo, 81.
Carstens Giacomo, 22, 23 n. 3, 25 n. 4.
Casnedi Raffaele, 159.
Casareggio Gius. Ferdinando ed Andrea, 71.
Castellino da Monza, 30 n. 1.
Cavalli Gian Marco, 76 n. 5.
Chardin G. Batt., 26, 76 n. 2.
Cerano (vedi G. Batt. Crespi).
Ceruti Felice, 76, 99.
Chelli Carlo, 91, 91 n. 7.
Cicognara Leopoldo, 79, 79 n. 2 e 3, 134 n. 2, 152.
Cignani Felice, 10.
Cignaroli Giovanni, 41.

Cigola, 82 n. 1.
Cochin Carlo Nicola, 102.
Comolli Gio. Batta., 71, 163.
Conconi Mauro, 159.
Conti Domenico, 130.
Conti Francesco, 52.
Cornara Carlo, 11 n. 4.
Corneliani Francesco, 32, 103, 105.
Cornelius Pietro, 23 n. 3.
Cornienti Cherubino, 165.
Correggio (v. Antonio Allegri).
Costa Angelo Maria, 15 n. 4.
Crespi Benedetto, 11.
Crespi Daniele, 11.
Crespi Gio. Batta detto Cerano, 10, 13, 24, 110 n. 2.
Crespi Giuseppe Maria, 10.
Crivelli Angelo Maria, 15.
Crivelli Jacopo, 15.
Crosat G. B., 14.
Cucchi Francesco, 76.
Danedi Stefano, 11.
Danedi Giuseppe, 11.
David I. L., 22, 25, 27, 61 n, 1, 62, 63, 64, 67, 72, 72 n. 3, 75, 76 n. 2, 111, 131, 134.
Dionigi Marianna, 128, 128 n. 4.
Diotti Giuseppe, 160, 161.
Domenichino (vedi Domenico Zampieri).
Era (dell') Giovanni Battista 76 n. 1, 80 n. 4, 113.
Errante Giuseppe, 74, 74 n. 7, 75 n. 1, 113, 114.
Eredi Benedetto, 157.
Faruffini Francesco, 165.
Fiori Cesare, 11.
Flaxmann Giovanni, 67, 68, 110.
Ferrandino Giuseppe, 71
Ferrari Gaudenzio, 34, 67 n. 2.
Ferri Ciro, 11, 11 n. 4.
Fidanza Francesco, 79, 165.
Fossano (Ambrogio da) detto il Bergognone, 138, 149.
Fragonard Giovanni Onorato, 26, 27 n. 1, 54.
Franceschini Marcantonio, 12 n. 5, 23.
Franchi Giuseppe, 42, 69, 71, 91.
Fratazzi Antonio, 12.
Gainsborough Tommaso, 76, 125 n. 2.
Galiari Fabrizio e Bernardino, 30 n. 1, 76, 78, 93, 94.
Gilardi Pietro, 11, 12, 12 n. 7.
Ghislandi Vittore, 35 n. 6, 76, 99.
Ghisolfi Giovanni, 11 n. 4.
Gianni Felice, 130.
Gilardini Melchiorre, 11.
Ghiberti Lorenzo, 134.
Giordano Luca, 52.
Giorgi (de) Antonio, 14, 29, 31, 32 n. 1, 89, 90, 92, 104, 105.
Giudici Carlo Maria, 29 33, 34, 77, 89.
Goya Francesco, 41, 74, 74 n. 1.
Gozzi Marco, 35.
Grau Daniele, 46.
Greuze G. B., 26.
Gros Pietro, 22, 63, 76 n. 2.
Guarana Jacopo, 14.
Guarienti Pietro, 149 n. 2.
Guercino (vedi Barbieri Gian Francesco).
Hamilton Gavin, 76, 131, 134.
Hayez Francesco, 163.
Hontorst Gherardo detto Delle notti, 101, 101 n. 4.
Kauffman Angelica, 76, 77, 102 n. 8, 128.
Klauber Giuseppe, 28 n. 1.
Knoller Martino, 40, 42, 46 n. 1, 2, 47, 47 n. 5, 6, 48, 49, 49 n. 3, 50, 50 n. 2, 51, 55, 89, 92, 93, 99, 104, 157.
Krafft Giov. Luigi, 28 n. 2, 40.
Isabey Gian Battista, 76.
Isacchi Clemente, 94.
Landriani Giuseppe, 70, n. 5.
Lambach Gasparo, 28.
Landi Gaspare, 65, 83 n. 1, 129.
Landriani Paolo, 82.
Lanzani Andrea, 9, 10, 76.
Lanfranco Giovanni, 101.
Lasinio Carlo, 68.
Lawrence Tomaso, 76.
Le Brun Carlo, 102, 102 n. 3, 103, 103 n. 2, 106, 106, n. 2.
Legnani Stefano Maria, 10.
Le Sueur Eustachio, 26.
Levati Giuseppe, 30, 78, 82, 92.
Ligari Pietro, 11.
Londonio Francesco, 16, 35, 35 n. 1, 41, 51, 140.
Longhi Pietro, 80, 81, 119, 119 n. 1, 134.
Longoni Giovan Battista, 30, 32 n. 1, 48.
Luini Bernardino, 34, 110 n. 2, 113.
Magatti Pietro, 14, 48.
Maggi Pietro, 10, 10 n. 1, 13.
Maggiolini Giuseppe, 82, 82 n. 5.
Maggiotto Domenico, 14.
Magnasco Alessandro detto il Lisandrino, 12, 10, 30 n. 1, 35, 90.
Maratta Carlo, 9, 10, 52.
Marchesi Pompeo, 71.
Maria (de) Giacomo, 71.
Matteini Teodoro, 79.
Mazza Camillo, 140.
Mazzola Giuseppe, 41, 78, 78 n. 3.
Mazzola Francesco detto il Parmigianino, 41.
Mazzucchelli Pier Francesco, 11, 15.
Mellone Franc. Antonio, 16, 33.
Melozzo da Forlì, 139.
Melzi Francesco, 147.
Mengs Antonio Raffaello, 22, 23, 23 n. 3, 25, 25 n. 2, 5, 26, 32, 47, 50, 50 n. 3, 78, 101, 101 n. 1.
Mercoli Giacomo, 40, 70 n. 4, 81, 106, 109.
Meucci Vincenzo, 41.
Meulier Pietro detto il Tempesta, 15.
Migliara Giovanni, 78, 165.
Milizia Francesco, 129, 129 n. 2.
Molteni Giuseppe, 165.
Monti Gaetano, 71, 89, 90, 91, 91 n. 2, 3, 4, 120.
Monticelli Angelo, 80 n. 4, 162.
Morazzone (v. P. Franc. Mazzucchelli).
Morghen Raffaello, 79, 80, 157, 159 n. 6.
Motta Giovanni, 102, 103.
Murillo Esteban Bartolomeo, 110 n. 2.
Mussi, 132.
Nuvolone Giuseppe, 10, 11, 13 n. 2, 18.
Overberg Federico, 165.
Pacetti Camillo, 71.
Pacini Sante, 137.
Pagliano Eleuterio, 159.
Pannini Gian Paolo, 24.
Panza Federico, 11.
Parmigianino (v. Mazzola Francesco).
Pelagi Pelagio, 157.
Perabò Gius. e Giov. Batta, 68, 75, 77.
Perego Giovanni, 78.
Petroni Pietro. 157.
Peyron Gian Francesco, 27.
Piermarini Giuseppe, 30, 34, 50, 50 n. 6, 69 n. 2, 70 n. 4.
Pfeffel Gian Andrea, 28 n. 1.
Piazza Callisto, 11 n. 2.
Piazzetta Gio. Batta, 12, 13 n. 1, 17, n. 1.
Pinelli Bartolomeo, 78.
Piranesi Giov. Battista, 30, 56 n. 3, 110.
Pittoni Gio. Batta, 14.
Pizzi Luigi, 71.
Pizzi Angelo, 71.
Pögel Ignazio, 46.

Pollack Ludovico, 70, n. 5.
Porta Ferdinando, 11, 12, 13, 15, 15, 18, 35, 40, 45 n. 3.
Possenti Pietro, 71.
Poussin Nicola, 26, 37, 49, 101, 110 n. 7.
Pozzi Carlo e Donato, 71.
Pozzo Andrea, 15, 30 n. 1.
Prayer Carlo, 144, 147, 163.
Procaccini Camillo, 10.
Procaccini Ercole, 11.
Procaccino G. C., 10, 13, 18.
Proudhon Pietro Paolo, 82, n. 1.
Puglieschi Antonio, 41.
Quaglia Federico, 41, 81.
Quaini Luigi, 12.
Rados Luigi, 81.
Raffaelli Francesco, 141.
Rainini, 30.
Ravenet Simone, 41.
Reaburn Enrico, 125 n. 2.
Regnault G. Batt., 27.
Reni Guido, 9, 56, 110 n. 2.
Requeno Vincenzo, 102, 102 n. 5.
Reville G. Batt., 73.
Reynolds Giosuè, 76.
Riccardi Bernardino, 80 n. 4.
Ricci Sebastiano, 12, 15 n. 3, 34, 46.
Rivola Giuseppe, 12.
Romano (Giulio), 50 n. 2, 103, 117, 130.
Romney Giorgio, 125 n. 2.
Rosaspina Francesco, 80, 119, 119 n. 1.
Rossi (de) Gherardo, 26, 128.
Rovere (della) Gian Mauro, 11.
Roverio Bartolomeo, 11.
Rubens Pietro Paolo, 149.
Ruggeri (Antonio Maria), 10, 10 n. 3.
Rusca Antonio e Grazioso, 71.
Rusnati Giuseppe, 16, 33.
Sabatelli Luigi, 157, 164, 165.
Sablet Francesco, 102.
Sacchi Andrea, 10, 26.
Sacchi Clemente, 30.
Sala Giosuè, 75, 77.
Sala Vitale, 138, 159.
Salmazio Enea, 34.
Sangiorgio Abbondio, 163.
Sanquirico Alessandro, 68, 78, 82.
Sassi Gio. Batta, 14, 30, 48.
Sanzio Raffaello, 25, 27, 29, 34, 41, 50, 50 n. 2, 96, 101, 102 n. 8, 129, 131, 133, 13z.
Scaramuccia Luigi, 9.
Schiavoni Natale, 79, 79 n. 2.
Schiepatti Antonio, 75, 77.
Schmutzer Giacomo, 23 n. 5.
Servi Giovanni, 130.
Soli Giuseppe, 130, 159.
Sole (del) Giov. Giuseppe, 12, 12 n. 5.
Solimene Francesco, 23 n. 2, 46.
Spera Clemente, 15, 30 n. 1.
Stambucchi Girolamo, 77, 77 n. 3.
Stern Ignazio, 23.
Storer Cristoforo, 11, 11 n. 4.
Teniers David, 24.
Tiepolo G. B., 9, 12, 13, 13 n. 1, 14, 15, 17, 17 n. 1, 23. 23 n. 2, 32, 46, 47 n. 5, 75, 76, 105.
Traballesi Giuliano, 28, 29, 41, 42, 46, 51, 52, 54, 56, 56 n. 1, 2, 69, 73, 89, 94, 120, 132, 150 n. 3, 157.
Trecourt Giacomo, 165.
Troger Paolo, 23, 29, 46, 47.
Unterberger Cristiano, 25 n. 4.
Vaccari Francesco, 122.
Valtorta Carlo, 159.
Van Dyck Antonio, 110, n. 2.
Vangelisti Vincenzo, 81.
Van Ostade Jacopo, 24.
Vasari Giorgio, 139.
Vecellio Tiziano, 25 n. 2, 29, 149.
Veronese Paolo, 46.
Vespino (vedi Bianchi Andrea).
Vigée Lebrun Elisa, 76 n. 2.
Vien Giuseppe, 24, 26, 27.
Ville Giovanni, 23 n. 5.
Vinci (da) Leonardo, 64, 66, 66 n. 5, 67, 67 n. 1, 107, 108, 127 139, 140, 141 n. 2, 142, 143, 143 n. 2, 147.
Volpato Giovanni, 26.
Watteaux Antonio, 26.
Winckelmann G., 24, 25, 27, 29, 40, 56 n. 3, 81, 110.
Zampieri Domenico detto il Domenichino, 26, 27 n. 1, 29, 37, 101, 101 n. 2, 102 n. 8, 103, 110 n. 2, 130.
Zanoia Giuseppe, 69, 140.
Zarabatta Francesco, 16.
Zompini Gaetano, 14.

INDICE DELLE TAVOLE

Tav. contro il frontispizio – A. APPIANI: Napoleone I imperatore (Galleria di S. A. R. Vittorio Napoleone).

Tav. I . . . . . – G. C. PROCACCINI: Abele e Caino in lotta (Milano, Arcivescovado).
P. F. MAZZUCCHELLI: Particolare della "Strage degli Innocenti" (Milano, Arcivescovado).

» II. . . . . – D. CRESPI: Pietà (Milano, Raccolta privata).

» III . . . . – P. F. MAZZUCCHELLI: Diana. Disegno (Milano, Ambrosiana).
F. PANZA: L'Adorazione dei pastori. Disegno (Milano, Ambrosiana).

» IV . . . . – C. F. NUVOLONI: Ritratto (Milano, R. Pinacoteca di Brera).
A. BESOZZI: Ritratto (Pavia, Galleria Malaspina).

» V. . . . . – A. LANZANI: Scena d'amore. Disegno (Milano, Ambrosiana).
A. PORTA: S. Giuseppe e il Divin Bambino (Milano, Raccolta di Vico Viganò).

» VI . . . . – C. VIMERCATI: Scena idillica. Disegno (Milano, Ambrosiana).
G. BRANDI: S. Francesco in adorazione. Disegno (Milano, Ambrosiana).

» VII. . . . – A. MAGNASCO: Corteo Nuziale (Berlino, Kaiser-Friedrich-Museum).
A. TEMPESTA: Scena pastorale (Parigi, Raccolta privata).

» VIII . . . – B. BELLOTTI – Il Battesimo (Busto Arsizio, Chiesa di S. Giovanni Battista, Affresco nel Coro).

» IX . . . . – B. BELLOTTI: Ascensione della Vergine (Busto Arsizio, Cupola di S. Maria in Prato).

» X. . . . . – Fregio decorativo religioso del settecento (Milano, Interno della Chiesa di S. Vittore al Corpo).

» XI . . . . – A. DE GIORGI (?): La Vergine in gloria (Milano, Palazzo del Senato, Affresco nella saletta terrena).

» XII. . . . – F. LONDONIO: Disegno di Cascata (Milano, Ambrosiana).
F. LONDONIO: Schizzo (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

» XIII . . . – Dai "Rimm milanes de Meneghin Balestreri" Milano, 1744: 1. Ritratto di Domenico Balestreri; intagliato da Gaetano BIANCHI su disegno di Ferdinando PORTA. 2. Putti che giocano; intagliato da Gaetano BIANCHI su disegno di F. PORTA. 3. La carrozza di un nobile; disegnato e intagliato da G. BIANCHI.

» XIV . . . – GHERARDO DELLE NOTTI: Una vestale sotterrata viva (Roma, Galleria dell'Accademia di S. Luca).
B. BOSSI: Putti che giocano. Disegno (Milano, Ambrosiana).

» XV . . . – M. KNOLLER: Apoteosi di Alberico Belgioioso "*Italia ab exteris liberata*" (Milano, Palazzo Belgioioso).

» XVI . . . – M. KNOLLER: La liberazione di Rinaldo (Milano, Palazzo Belgioioso).

» XVII. . . – M. KNOLLER: Giuseppe Piermarini (Trevi, Raccolta del conte T. Valenti).
M. KNOLLER: Autoritratto (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

Tav. XVIII . . - M. KNOLLER: Autoritratto (Milano, R. Accademia di Brera).
G. TRABALLESI: Antoritratto (Milano, R. Accademia di Brera).
D. ASPARI: Autoritratto (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).
» XIX . . . - G. TRABALLESI: Amore e Psiche (Milano, Raccolta Frizzoni).
» XX. . . . - G. TRABALLESI: Le Tre Grazie (Milano, Raccolta Iodani).
G. TRABALLESI: Assunzione (Milano, Raccolta del rag. Rechi).
» XXI . . . - Scuola accademica italiana del principio del secolo XIX. Decorazione di vôlta (Genova, Palazzo Rosso).
F. GALLI BIBIENA: Disegno decorativo (Venezia, R.R. Gallerie).
G. ALBERTOLLI: Fregio decorativo (Milano, Raccolta dell'avv. G. Melzi).
» XXII. . . - G. M. MONTI: Disegno (Milano, Raccolta Menni).
L. DAVID: Trasporto di un eroe morto. Disegno (Milano, Ambrosiana).
» XXIII . . - G. L. DAVID: Una danzatrice (Milano, Raccolta del signor A. Grandi).
» XXIV . . - A. KAUFMANN: Autoritratto (Firenze, Uffizi).
A. G. GROS: Michele Tealdi (Milano, Raccolta Conia).
» XXV . . - A. KAUFMANN: Ritratto di signora (Milano, Raccolta del dott. comm. E. Grandi).
» XXVI . . - G. ERRANTE: Giove divide con Napoleone il potere. Da una stampa dell'epoca (Milano, Raccolta del Dott. A. Comandini).
E. BIONDI: Bambini (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).
» XXVII. . - G. LONGHI: Felicina d'Alba, disegno del 1808 (Milano, Raccolta A. Grandi).
G. LONGHI: Carlo Porta, disegno del 1818 (Milano, Raccolta A. Grandi).
» XXVIII . - G. DE ALBERTI: Napoleone. Miniatura (Milano, Raccolta Ghisalberti).
G. DE ALBERTI: Ritratto della figlia. Miniatura (Gallarate, Raccolta Ranchet).
A. DE ANTONI: Ritratto. Miniatura (Milano, Raccolta Menni).
F. QUAGLIA: Ritratto della Grassini (Milano, Museo Teatrale).
G. BOSSI: Ritratto della marchesa Maria Laveggi. Miniatura (Milano, Raccolta Bossi).
» XXIX . . - G. B. DELL'ERA: Autoritratto (Milano, Raccolta Dell'Era).
G. B. DELL'ERA: Un ammiraglio inglese (Milano, Raccolta Dell'Era).
» XXX . . - G. B. DELL'ERA: Mercurio e Psiche. Cartone (Milano, Raccolta Dell'Era).
G. B. DELL'ERA: Gruppo d'inglesi nella campagna romana. Disegno (Milano, Raccolta Dell'Era).
» XXXI . . - A. APPIANI: Autoritratto (Firenze, Uffizi).
A. APPIANI: Autoritratto (Milano, Raccolta Menni).
» XXXII. . - A. APPIANI: Amore che incocca il dardo (Milano, Raccolta dell'avv. G. Melzi).
A. APPIANI: Ercole che consegna Dejanira al Centauro Nesso (Milano, Raccolta dell'avv. R. Albasini Scrosati).
» XXXIII . - A. APPIANI: Giuseppe Bodoni. Da un'incisione del Rosaspina.
A. APPIANI: Ritratto di Vittoria Iodani, 1802 (Milano, Raccolta Iodani).
» XXXIV . - A. APPIANI: Ugo Foscolo (Milano, Raccolta Rizzi Pisa).
A. APPIANI: Ugo Foscolo (Milano, Raccolta Pacchioni).
A. APPIANI: Giuseppe Parini (Milano, Museo Poldi Pezzoli).
A. APPIANI: Giuseppe Parini. Disegno (Milano, Museo Poldi Pezzoli).
» XXXV. . - A. APPIANI: Bozzetto per un sipario del Teatro della Scala (Milano, Museo Teatrale).
A. APPIANI: Sipario del Teatro dei Filodrammatici, a Milano.
» XXXVI . - A. APPIANI: A. Canova (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).
Quadro di B. LUINI con ritocchi dell'APPIANI (Già a Messina nella raccolta Frizzoni).
» XXXVII - A. APPIANI: Paolo Landriani (Milano, Museo Teatrale).
» XXXVIII - A. APPIANI: Composizione allegorica (Milano, Palazzo Reale, Sala del Trono).

Tav. XXXIX . - A. APPIANI: G. Vallardi. Disegno (Venezia, R.R. Gallerie).
A. APPIANI: Studio per l'Aurora di Casa Bevilaqua. Disegno (Venezia, R.R. Gallerie).

» XL. . . . - A. APPIANI: Ugo Foscolo (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

» XLI . . . - Incisioni di F. ROSASPINA dal fregio di A. APPIANI nella Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale di Milano: Particolare del Passaggio del Gran S. Bernardo e Particolare della Battaglia di Arcole e del passaggio dell'Adige.

» XLII. . . - Incisione di Giuseppe ROSASPINA dal fregio di A. APPIANI nella Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale a Milano: Il ritorno dall' Egitto.
Incisione di Michele BISI dal fregio di A. APPIANI nella Sala delle Cariatidi nel Palazzo Reale a Milano. Figurazioni allegoriche: La Repubblica Cisalpina riconoscente, Convenzione di Lione, Ritratto di Napoleone.

» XLIII . . - Medaglia incisa dal KRAFT.
Medaglia incisa dal MANFREDINI su disegno dell'APPIANI.
Medaglie incise dal MANFREDINI su disegni dell'APPIANI.

» XLIV . . - A. APPIANI: Il Carro d'Apollo (Milano, R. Pinacoteca di Brera).
A. APPIANI: Teletta di Giunone (Brescia, Pinacoteca Civica Tosio Martinengo).

» XLV . . - A. APPIANI: La signora Reina (Milano, Raccolta del signor A. Grandi).
A. APPIANI: Marianna Waldestein (Roma, Galleria dell'Accademia di S. Luca).

» XLVI . . - A. APPIANI: Il carro di Fetonte (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).
A. APPIANI: L'incoronazione di Giove (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

» XLVII. . - A. APPIANI: Allegoria della guerra. Disegno (Milano, Raccolta Menni).
A. APPIANI: Disegno (Milano, Raccolta Menni).
A. APPIANI: Disegno del 1792 (Milano, Raccolta Menni).
A. APPIANI: Disegno già nella Raccolta Clerici di Milano.
A. APPIANI: Putti che giuocano. Disegno a penna, acquerellato (Milano, Raccolta Pacchioni).

» XLVIII . - A. APPIANI: Apollo e Marsia. Cartone (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).
A. APPIANI: L'Incoronazione del Parini (Milano, Raccolta Menni).
A. APPIANI: Disegno (Milano, Raccolta Pacchioni).
A. APPIANI: Disegno (Milano, Raccolta Conconi).

» XLIX . . - G. BOSSI: Pagina di un album del periodo romano (Milano, Raccolta Pacchioni).
G. BOSSI: Puttini danzanti (Milano, Raccolta Sanner).

» L. . . . . - G. BOSSI: Cartone dell'*Edipo a Colono* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana).
G. BOSSI: Ritratti di Gaetano Cattaneo, di Carlo Porta, di se stesso e d'un ignoto (Milano, Raccolta Sanner).

» LI . . . . - G. BOSSI: Studio di figure a sanguigna. Disegno (Milano, Raccolta senatore L. Beltrami).
G. BOSSI: La Vergine col Bambino. Disegno a penna (Milano, Raccolta Iodani).
G. BOSSI: Studio di testa. Disegno (Milano, Raccolta Bossi).
G. BOSSI: Ritratto dello scultore Solari, imitazione della maniera di Leonardo. Disegno (Milano, Raccolta senatore L. Beltrami).
G. BOSSI: Studio di testa. Disegno (Milano, Raccolta Bossi).

» LII. . . . - G. BOSSI: Ritratto di Carlo Porta. Disegno (Milano, Raccolta Bossi).
G. BOSSI: Ritratto del Beauharnais. Disegno (Milano, Raccolta Bossi).
G. BOSSI: Studio. Disegno (Milano, Raccolta Conconi).
G. BOSSI: Ritratto della signora Cigalini. Disegno (Milano, Raccolta Bossi).

Tav. LIII . . . - G. BOSSI: La Riconoscenza (Milano, R. Accademia di Belle Arti).
G. BOSSI: L'Apoteosi del Bodoni (Parma, Biblioteca Palatina).

» LIV . . . - G. BOSSI: Napoleone Imperatore (Milano, Raccolta del Prof. Galeazzi).
G. BOSSI: Signora in bianco (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).

» LV. . . . - LEONARDO DA VINCI: La Cena (Milano, S. Maria delle Grazie).
G. BOSSI: Copia della Cena di Leonardo (Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco).

» LVI . . . - G. BOSSI: Giove e Calisto (Milano, Galleria Civica d'Arte Moderna).
G. BOSSI: Le donne che tornano dal sepolcro. Disegno (Gallarate, Raccolta Sironi).

» LVII. . . - G. BOSSI: Autoritratto (Milano, Raccolta Bossi).
G. BOSSI: Autoritratto (Milano, R. Pinacoteca di Brera).

» LVIII . . - G. BOSSI: Disegno del Lago di Como (Milano, Raccolta Bossi).
G. BOSSI: Composizione allegorica. Le Muse piangono il pittore morto (Milano, Raccolta Bossi).

» LIX . . . - F. HAYEZ: Laocoonte (Milano, R. Pinacoteca di Brera).
A. DE ANTONI: Laocoonte (Milano, R. Accademia di Belle Arti).

» LX. . . . - G. DARIF: Achille e Briseide (Milano, Raccolta della R. Accademia di Brera).
C. BELLOSIO: Episodio del Diluvio (Milano, Raccolta Bellosio).

» LXI . . . - G. MIGLIARA: Il Gen. Pino arringa i tumultuanti a Milano in Piazza dei Tribunali. Tempera su seta (Milano, Raccolta Lodigiani Luppis Rammer).
G. MIGLIARA: Prospettiva con macchiette (Milano, Raccolta del Co. Barbiano Di Belgioioso).

» LXII. . . - L. SABATELLI: La calunnia. Disegno (Milano, Ambrosiana).
L. SABATELLI: Arresto di Poppea (Milano, Galleria Civica di Arte Moderna).

» LXIII . . - M. CONCONI: S. Carlo che comunica gli appestati (Da una litografia riproducente l'affresco nella Chiesa parrocchiale di Origgio).
P. PALAGI: Elena giocata agli ossi (Cernusco sul Naviglio. Raccolta Visconti di Saliceto).

» LXIV . . - F. AGRICOLA: Costanza Monti Perticari (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna).
G. CARNEVALI: Studio per un ritratto. (Bergamo, Raccolta Pesenti).
E. PRAYER: Autoritratto (Milano, Museo del Risorgimento).
V. SALA: Autoritratto (Milano, Galleria Civica di Arte Moderna).

Le illustrazioni che non hanno indicazioni speciali sono quasi tutte tratte da fotografie Alfieri e Lacroix.

ERRATA-CORRIGE:

pag. 14 r.	3-4	contri- tributo	contri- buto
» 47 r.	17	Accademica	Accademia
» 70 rr.	39-40	La- driani	Lan- driani
» 72 rr.	35-36	Can- muccini	Ca- muccini
» 80 r.	38	Giuseppe Dell' Era	Giovan Battista dell' Era
» 113 r.	23	Boldini	Boldrini
» 145 r.	36	autorevole	notevole

Di altre minori sviste si affida la correzione alla cortesia dei lettori.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00641 8640

1981-3

ATTENDERE

RAW